FORME ET STYLE

ART SUMÉRIEN
ART ROMAN

PAR

JURGIS BALTRUŠAITIS

LIBRAIRIE ERNEST LEROUX

DU MÊME AUTEUR

Études sur l'art médiéval en Arménie et en Géorgie, Paris, 1929.

La Stylistique ornementale dans la sculpture romane, Paris, 1931 (Prix Bordin, Académie des Beaux-Arts).

Les Chapiteaux de Sant Cugat del Vallès, Paris, 1931.

FORME ET STYLE
ESSAIS ET MÉMOIRES D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE

ART SUMÉRIEN
ART ROMAN

par JURGIS BALTRUŠAITIS
Docteur ès Lettres

PARIS
LIBRAIRIE ERNEST LEROUX
28, RUE BONAPARTE, 28
MCMXXXIV

INTRODUCTION

Le problème des rapports de la sculpture romane et des arts orientaux a retenu depuis longtemps l'attention des archéologues et des historiens. Dès 1860, Springer soulevait la question des relations entre les tissus de l'Orient et les motifs du Moyen Age occidental. Courajod, et, plus récemment, MM. Mâle et Marquet de Vasselot ont poussé plus loin les recherches. L'identité de certains thèmes iconographiques et la parenté de certains sujets qui se retrouvaient à la fois sur les broderies sassanides, byzantines et coptes, sur les ivoires musulmans et les objets d'orfèvrerie ont permis d'établir la continuité d'un mouvement qui nous ramène parfois aux sources primitives des cultures de l'Asie. M. Pottier a retracé l'étonnante histoire d'une bête qui, née à une époque et dans des régions bibliques, réapparaît plusieurs fois dans des milieux et des temps divers, pour revivre après des millénaires, pareille à elle-même, identique dans tous ses éléments, sur un relief d'église romane. Tout récemment, M. Bernheimer a repris ces questions et essayé d'établir les étapes de formation du bestiaire roman tout entier. En étudiant les arts barbares, M. Bréhier a envisagé la possibilité de les considérer comme un lien entre les décorations du XII^e^ siècle et les créations des arts asianiques. M. Strzygowski a construit de vastes systèmes sur les rapports du monde occidental et du monde de l'Orient. Toutes ces études, bien d'autres encore

ont montré des contacts et des rapports soit isolés, soit continus, entre les motifs de l'art roman et ceux de l'Asie ancienne. Elles ont ouvert la voie à de nouvelles recherches qui s'élargissent et s'approfondissent à mesure qu'on acquiert une connaissance plus complète des cultures du vieil Orient. Des publications d'ensembles documentaires et des synthèses historiques, comme celle du Dr Contenau, apportent des données qui ne pouvaient laisser indifférents les médiévistes et qui permettent de compléter la matière, parfois même de renouveler la question.

Les origines orientales de la sculpture romane peuvent se présenter sous plusieurs aspects. Il y a d'abord coïncidence de quelques thèmes et de motifs, il y a aussi le problème des styles et de la technique créatrice. Tout processus « d'influence » est excessivement complexe. Les éléments d'un art ne se transmettent pas passivement d'un groupe de monuments à l'autre. Il y a choix, interprétation, adaptation. Introduits dans un autre monde, ces motifs ne restent pas sans changement. Ils s'enrichissent à leur tour, se transforment souvent et s'incorporent dans un autre cycle. Les contacts extérieurs entre deux univers différents sont précédés par des liens plus intimes, plus secrets et plus profonds qui préparent la pénétration des formes et qui la conditionnent. Il ne suffit donc pas de constater la simple transmission d'images isolées. Ce qui importe surtout, c'est d'établir non seulement les ressemblances extérieures entre deux répertoires artistiques, mais aussi l'analogie et la filiation des procédés qui les ont engendrées.

Nous nous sommes attaché à n'étudier qu'un aspect de cette vaste question : les origines de la stylistique ornementale dans la sculpture romane, telle que nous l'avons définie dans un ouvrage récent. L'examen de la morphologie des reliefs du XIIe siècle et le résultat d'un certain nombre d'observations

faites en Transcaucasie d'une part, d'autre part la présence en Occident d'un grand nombre de thèmes nettement orientaux et qui semblent étroitement liés à la technique de l'ornement, nous ont naturellement conduit vers les sources connues des anciens arts d'Orient. Nous publions ici le résultat de cette enquête.

En examinant les manifestations primitives de l'art asianique nous avons cru reconnaître non seulement l'élaboration première de figures fréquentes dans le Moyen Age, mais aussi la formation de tout un ordre de pensée qui, en se renouvelant à plusieurs reprises, renaît et se développe, avec un singulier éclat, dans l'art roman. Plusieurs détails et des nuances de style semblent aussi insister sur des rapports profonds entre deux mondes divers. Cette parenté morphologique de deux groupes de monuments séparés par un tel écart, a compliqué l'aspect historique du problème. Il a fallu rechercher les voies par lesquelles auraient pu s'établir les contacts et il est toujours délicat de faire intervenir la notion d'arts intermédiaires : ici elle s'imposait car ces arts ne nous manquent pas, bien au contraire, mais ils n'ont pas tous la même valeur dans la propagation des formes. Ils ont chacun leur sens et leur unité, et d'autre part, si on les considère dans leur ensemble, on constate qu'ils sont moins riches que les arts entre lesquels ils servent de trait d'union. C'est une suite d'expériences et de mouvements variés qui s'enchaînent différemment et qui apportent jusqu'à l'époque romane les débris d'un monde lointain. Tout en ayant chacun un rôle précis dans la formation de la sculpture du XII^e^ siècle, ils n'expliquent pas encore l'ampleur de tout son développement. La genèse des figures ornementales romanes est plus complexe. Il y a filiation de certaines techniques. Il y a aussi la renaissance d'un style. Mis en contact avec les fragments d'un

art ancien, le sculpteur roman a saisi par une intuition d'artiste l'ordre qui les détermine. Il l'a reconstruit et il l'a adapté à ses propres besoins. Et cette résurrection d'une stylistique est due ici non seulement aux liens extérieurs des éléments, mais aussi à un accord interne entre deux systèmes.

CHAPITRE PREMIER

ANALOGIE DES PRINCIPES

I. Stylistique ornementale de la sculpture romane. — II. Stylistique ornementale des arts primitifs de l'Asie occidentale.

Dans la sculpture romane, l'étude de la composition nous révèle une sorte de contraste dans la vie des formes : variété des images, uniformité des éléments. Ces reliefs au décor exubérant, ces monstres, toute cette humanité et toute cette faune dont la poétique paraît résider dans la fantaisie de la fable obéissent à un ordre constant. Une contradiction frappante oppose la richesse chaotique de la matière figurée et la stabilité des formes où cette matière prend corps. C'est cette contradiction qui nous a frappé d'abord. Nous en avons cherché la cause et nous avons été amené à définir la technique d'un style.

Une analyse attentive de la morphologie romane a permis de relever dans le désordre apparent des figures, non seulement des schémas de composition inspirés par la géométrie architecturale, mais aussi tout un système de formes plus complexes et plus secrètes. C'est la géométrie ornementale qui dirige le mouvement des images et qui rythme la variété de leur jeu. Des rinceaux, des palmettes, les motifs les plus divers interviennent dans l'ordonnance des reliefs. Ils fixent les proportions, la place, le contour et les axes des personnages et des bêtes.

Cette structure ornementale qui prend ici la valeur d'une formule abstraite a sa règle propre. Toute la gamme des figures est déduite d'un seul motif prototype, la courbe de rinceau, que nous avons désignée par le nom de motif I (1). En multipliant, en distribuant ses dessins de différentes manières, en les superposant, en les juxtaposant, en les entrecroisant, on obtient un répertoire d'une singulière richesse. Certains motifs prennent dans la composition imagée une importance de premier ordre : le motif formé par la réunion symétrique de deux rinceaux par leur bout, ce qui donne un dessin pareil à l'as de cœur (motif II) ; celui-ci qui se compose des mêmes éléments réunis par leurs courbes extérieures, formant ainsi la figure ramifiée d'une palmette (motif III) et quelques dérivés plus complexes des mêmes ornements.

Ces schémas constituent les principales formules de la composition historiée. Hommes, bêtes, monstres, objets s'inscrivent dans leurs courbes. Ils se combinent selon les mêmes règles, leurs lignes dessinent les mêmes motifs. Le système abstrait qui crée la série des ornements renaît dans la sculpture en y laissant apparaître non seulement des formes décoratives, mais aussi de nouvelles formes figurées.

Cette répétition constante n'entraîne pas la monotonie des images. Tout un kaléidoscope de visions se meut et se renouvelle dans le réseau des mêmes lignes. L'ordonnance impersonnelle du dessin ne limite pas la fantaisie de l'artiste, au contraire, elle l'excite et elle l'engage à faire de nouvelles recherches. Il y a une force féconde dans le contraste entre l'uniformité des lignes et la variété thématique.

Tels sont les principes généraux de la stylistique d'un grand

(1) Baltrušaitis, *La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris, 1931.

nombre de reliefs romans. Il est remarquable de constater les mêmes règles dans un autre ensemble de monuments, plus ancien. Parmi de très nombreux objets de l'Asie Antérieure qui se rattachent à l'art sumérien beaucoup présentent non seulement les mêmes combinaisons nées du même principe, mais très souvent des motifs et même des figurations à peu près identiques.

L'art de l'Orient pratiquait déjà depuis la plus haute antiquité la composition géométrique des figures. Dès son début, il connaît la valeur créatrice des formes abstraites et ses premiers motifs sont tous issus de leur combinaison. Un groupe très important de céramique trouvé d'abord à Elam, Tépé Moussian et à Suse et dont les découvertes des dernières années ont révélé le rayonnement sur presque tout le territoire de l'Asie occidentale, du golfe Persique, de Persépolis et de la Mésopotamie jusqu'à la Haute-Syrie, est tout imprégné de cette technique. La décoration de cette céramique que M. Pottier (1) désigne sous le nom de premier style de Suse (style I) repose exclusivement sur des figures géométriques, triangles, losanges, zigzags, cercles concentriques, chevrons, croix à branches égales, croix en X, svastika, damier. En outre, on trouve déjà la tresse qui aura plus tard un si grand développement dans certains arts d'Orient et d'Occident. Une science déjà très sûre et complexe y développe la variété des motifs. Elle ne se limite pas à des figures abstraites. Elle s'applique au végétal (rameau, arbre, feuilles, rosaces), à l'animal (échassiers, oiseaux volant, bouquetins, lézards, etc.) et même à l'être humain. Tous s'inscrivent dans le cadre du décor géométrique général. Ils n'échappent pas non plus à l'ordonnance de la forme ornementale.

La forme abstraite et l'image vivante s'unissent dans le

(1) *Céramique peinte de Suse et petits monuments de l'époque archaïque, Mémoires de la Délégation en Perse,* XIII, Paris, 1912.

même dessin. Les cornes agrandies du bouquetin décrivent un cercle, son corps simplifié deux triangles réunis à leur sommet. Des oiseaux aux cous démesurément allongés constituent une série de zigzags. Un procédé géométrique rigoureux déforme et recompose l'image vivante. Il la soumet à la régularité des figures. Les personnages et les bêtes prennent un aspect paradoxal, ils deviennent eux-mêmes géométrie. Le besoin de symétrie et d'unité engendre des monstres bicéphales : deux bouquetins sont unis en un corps à deux têtes. La recherche de la répétition multiplie les membres des quadrupèdes, ce qui donne l'animal-peigne, une sorte de mille-pattes fantastique.

L'être humain subit le même traitement. On supprime sa tête, on modifie l'aspect de ses membres et de ses débris anatomiques on compose des figures ornementales variées. L'artiste répète plusieurs fois les triangles du tronc et des bras en les superposant et en les alignant, et crée ainsi une image nouvelle. Les jambes et les bras détachés du corps constituent, eux aussi, de curieux ornements. Rien ne peut se soustraire à cette métamorphose.

Ces figures qu'on retrouve aussi dans le style I *bis* de Suse et dans le style II ont posé le problème de l'origine de cette singulière technique. On s'est demandé si la spéculation abstraite avait suivi ou précédé le décor vivant, si l'artiste avait commencé par tracer des courbes et des angles ou par dessiner, d'une façon hésitante des personnages et des bêtes, plus tard durcis.

Si importante qu'elle soit pour l'origine des arts asiatiques, cette question est pour nous secondaire. Que la figure géométrique ait été d'abord imposée à la forme vivante (1) ou qu'elle

(1) Cf. Pottier, *Les vases peints de l'acropole de Suse, Délégation en Perse*, t. XIII, p. 39 et 40.

y ait été découverte spontanément (1) ou même que ce traitement, comme certains auteurs le prétendent (2) ait la valeur d'une écriture symbolique, la seule chose à retenir pour nous, dans ce cas, c'est la collaboration étroite entre l'abstrait et l'animé. Ce qui nous intéresse, c'est que dès la période la plus ancienne de la civilisation asianique, on retrouve les éléments d'un style qui sait donner des formes impersonnelles et schématiques à toute la variété de la vie, qui compose et combine les corps des personnages et des bêtes comme des figures géométriques et qui déforme la matière imagée.

C'est en se basant sur ces principes que se développe tout un groupe de monuments de l'Asie ancienne. Annoncés déjà par le premier style de Suse, ces différents arts se présentent avec une remarquable unité, tout en gardant une variété intérieure. L'art sumérien et tous les arts qui en découlent travaillent sur le même fond. Ils perfectionnent ou nuancent certains éléments, mais restent fidèles à un répertoire qu'ils respectent religieusement et qu'ils apportent presque intact jusqu'à une époque moins reculée (3). Certaines de ces formes dont le mécanisme est plus complexe et plus secret que le premier décor de Suse attirent particulièrement notre attention. On y retrouve le même vocabulaire et le même système de figures dont nous avons suivi le développement dans la sculpture romane, les mêmes motifs semblent y naître et se combiner en vertu du même principe. Ils s'enchaînent avec la même rigueur, se modifient selon les mêmes règles, créant un répertoire sur plusieurs points semblable sinon identique.

(1) Frankfort, *Studies in Early Pottery of the near East*, London, R. Anthropological Institute, 1924.

(2) A. Hertz, *Le décor des vases de Suse et l'écriture de l'Asie antérieure, Revue archéologique*, Paris, 1929.

(3) Pour l'unité des arts asianiques, voir Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, Paris, 1927, t. I, p. 357.

CHAPITRE II

RÈGLES ORNEMENTALES DANS LES ARTS ANCIENS DE L'ASIE ET DANS L'ART ROMAN

Animal en rinceau. — Entrecroisement du motif. — Dédoublements symétriques. — Monstres à doubles corps. — Monstre bicéphale. — Différents types de composition. — Composition en tresse.

La composition des animaux suit souvent le même dessin dans la sculpture romane et dans les arts de l'Asie. Qu'il s'agisse de l'oiseau (1) (fig. 1), du quadrupède (2) (fig. 2) ou d'une bête fantastique (3) (fig. 3 et 4), leur corps obéit à la même courbe. Le tronc se dresse, le cou s'étire, se replie en arrière ou en avant. Ils s'inscrivent tous dans la même silhouette qui traduit le par cours d'un rinceau (4).

On retrouve en Occident et en Orient, non seulement le

(1) Exemples-types d'oiseaux, en Occident : La Charité-sur-Loire (Nièvre), Sant Cugat del Vallès (Catalogne), Vouvant (Vendée) ; en Orient : cylindre de Suse, Louvre, cf. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux*, Paris, 1920, pl. 26, n° 9, cylindre de Cappadoce, Delaporte, *ibid.*, pl. 124, n° 1e.

(2) Exemples-types de quadrupèdes, en Occident : Aulnay (Char.-Inf.), Lund (Suède), Milan, Pavie (Italie), Ripoll (Catalogne) ; en Orient : fragment de bitume provenant de Suse, Louvre, cf. Pottier, *Mémoires de la Délégation en Perse*, XIII, pl. XXXV, fig. 6 ; cylindre syro-hittite, B. N., cf. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux*, n° 464 ; cylindre cappadocien, Louvre, cf. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux*, pl. 124, n° 1e ; un côté de l'étendard d'Our, cf. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, fig. 939.

(3) Exemples-types de bêtes fantastiques, en Occident : Poitiers (Hte-Vienne), Saint-Jacques de Compostelle, Villagrassa (Espagne), Modène (Italie) ; en Orient, cylindre d'Agadé, Louvre, cf. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux*, pl. 4, n° 1 ; cachet assyrien, Louvre cf. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux*, II. *Acquisitions*, pl. 90, fig. 9.

(4) Nous désignons ce motif sous le nom de motif I.

a *b*

Fig. 1. — *a)* Détail d'une empreinte de cylindre cappadocien. Louvre ; *b)* Détail d'un chapiteau de la Charité-sur-Loire.

a *b*

Fig. 2. — *a)* Détail d'un fragment de bitume sculpté de Suse ; *b)* Détail d'un relief de la cathédrale de Lund.

a *b*

Fig. 3. — *a)* Détail d'un cylindre. B.-N. ; *b)* Détail d'un chapiteau de Ripoll.

a *b*

Fig. 4. — *a)* Détail d'un cylindre. Epoque d'Agadé. Louvre ; *b)* Détail d'un relief de Villagrassa.

même schéma général, mais souvent aussi les mêmes détails anatomiques, les mêmes bêtes. Ainsi, la sirène mi-poisson, mi-homme se retrouve à la fois sur plusieurs cachets (1) et à Saint-Jacques de Compostelle, Ripoll (fig. 3 *b*), Vézelay ; le quadrupède dont le corps se termine par une queue de poisson ou

(1) Cf. Menant, *Recherches sur la glyptique orientale*, t. II, Paris, 1883, fig. 32-34 ; Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux de la B. N.*, Paris, 1910, pl. XXXV, fig. 543 *a*.

de serpent sur un cachet assyrien (1) ainsi qu'à Poitiers et à Modène. Le quadrupède à tête humaine, si fréquent dans l'art asiatique réapparaît à Villagrassa en Espagne (fig. 4 *b*). Bien d'autres exemples d'animaux en rinceau peuvent être aussi identifiés.

La composition se complique souvent par l'entrecroisement.

a *b* *c*

Fig. 5. — *a)* Détail d'une plaque de coquille de Tello. Louvre ; *b)* Détail d'une plaque de coquille de Tello. Louvre ; *c)* Détail d'un chapiteau de Lund.

Sur une plaque de coquille de Tello (2), un bouc se combine avec un rinceau. La bête-rinceau voisine avec un ornement non déguisé qui donne la clef de sa composition (fig. 5 *a*). Sur une autre plaque de coquille de même provenance et de la même époque (3), le rinceau se développe à son tour en bête ; c'est un lion qui attaque un taureau (fig. 5 *b*). Ce thème de bêtes entrecroisées se répète constamment. Des lions (4), des

(1) Louvre, cf. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux*, II. *Acquisitions*, Paris, 1923, pl. 90, fig. 9.

(2) Louvre, cf. Heuzey, *Catalogue des antiquités chaldéennes*, Paris, 1902, p. 393.

(3) Louvre, cf. Heuzey, *ibid.*, p. 389.

(4) Cylindre susien du vase « à la cachette », Louvre, cf. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux*, pl. 30, n° 5 ; sceau du patesi de Tello, cf. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, fig. 415.

taureaux à tête humaine (1), un lion et un taureau (2), divers quadrupèdes (3) (fig. 6 *a*) décrivent souvent la même figure en X. Leur relief prend parfois une forme monumentale. A Ispahan, dans le palais des Quarante colonnes (Chehel Sutun), il apparaît

a *b*

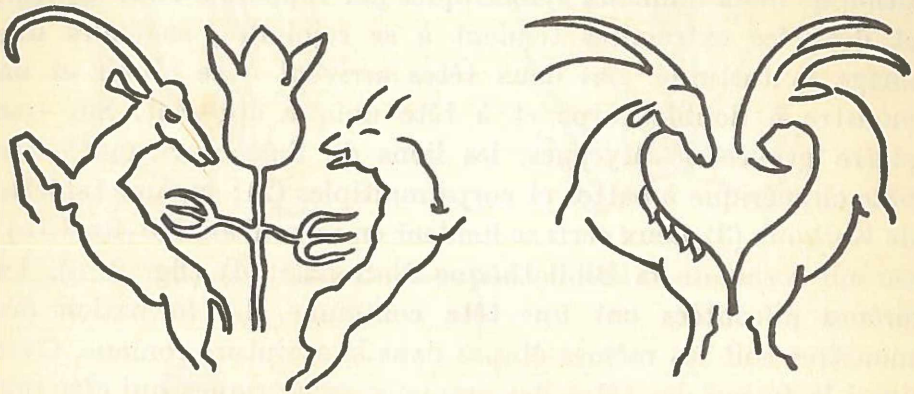
Fig. 6. — *a)* Détail d'une empreinte de cylindre cappadocien. Institut archéologique de Liverpool ; *b)* Relief d'un chapiteau de Wartburg.

sur les bases du portique et il est remarquable de constater que jusqu'au XVII^e siècle ce motif engendré aux temps préhistoriques garde son intégrité.

L'art roman utilise le même schéma. A Lund, une bête s'entrecroise avec un rinceau (fig. 5 *c*). Nous voyons les deux animaux en X, à Ripoll, Valence, Klosterrath et à Wartburg (fig. 6 *b*). M. Mâle (4) insistant sur l'origine orientale de ce thème, cite le trumeau de Moissac et la miniature de l'Évangéliaire de Saint-Martial de Limoges (5), M. Bernheimer (6) le chapiteau

(1) Cylindre de la B. N., cf. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux*, pl. XIII, fig. 153.
(2) Cylindre du Louvre, cf. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux*, pl. 4, n° 1.
(3) Institut archéologique de Liverpool, empreinte de cylindre sur tablette cappadocienne, cf. Contenau, *Glyptique syro-hittite*, Paris, 1922, n° 6.
(4) *L'art religieux du XII^e siècle en France*, Paris, 1922, p. 359.
(5) Cette miniature a été comparée avec le chapiteau de Wartburg par Diepen, *Die romanische Bauplastik in Klosterrath*, Würzburg, 1926, pl. LXXXVII, fig. 7 et 8.
(6) *Romanische Tierplastik und die Ursprünge ihrer Motive*. München, 1931, pl. XXVII.

du musée d'Angoulême. L'ancien thème sumérien se retrouve encore chez Villard de Honnecourt, accompagné d'une combinaison de triangles. Coïncidence ou survivance technique, ce fait montre qu'en plein XIIIe siècle le même thème est traité



a *b*

Fig. 7. — *a)* Détail d'une empreinte de Suse ; *b)* Détail d'un chapiteau de Tarragone.

de la même manière et que l'entrecroisement des lions est une application de la géométrie ornementale.

Les bêtes à demi-dressées peuvent être composées différemment : selon le motif en as de cœur, formé par deux rinceaux symétriques par rapport à un axe central et dont les extrémités se joignent (motif II). On le trouve sur un cylindre archaïque de la collection de Clercq (1) et sur plusieurs autres cachets (2). Cette formation se répète avec les animaux-rinceaux. Des taureaux (3), des cerfs (4), des sirènes (5) s'affrontent ou

(1) Cf. de Clercq et Menant, *Catalogue de la collection de Clercq*, I, Paris, 1888, fig. 39.
(2) Cf. Contenau, *Glyptique syro-hittite*, pl. XVI, fig. 108 ; pl. XXXII, fig. 214 ; pl. XXXVIII, fig. 291.
(3) Louvre, empreinte de Suse, cf. Legrain, *Délégation en Perse*, XVI, fig. 313.
(4) Cf. Legrain, *ibid.*, fig. 138.
(5) Cachet de la B. N., cf. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux*, pl. XXXVIII, fig. 632.

s'adossent selon le contour de cet ornement. L'arbre sacré figure souvent l'axe médian (fig. 7 *a*). Sur une empreinte de cylindre archaïque de Suse (1), il est remplacé par les queues dressées et enlacées en tresse des lions adossés (fig. 8 *a*). Cette composition de deux animaux symétriques par rapport à l'axe central, et dont les extrémités tendent à se rejoindre, engendre une image fantastique. Les deux têtes arrivent à se réunir et un monstre à double corps et à tête unique apparaît. Sur une pierre gravée de Mycènes, les lions de Suse deviennent une bête chimérique à pattes et corps multiples (2) ; sur une tablette de Kerkouk (3), deux cerfs se fondent en un seul animal (fig. 10 *a*) ; sur un sceau de la Bibliothèque Nationale (4) (fig. 9 *a*), les sirènes affrontées ont une tête commune. La formation des monstres suit les mêmes étapes dans la sculpture romane. C'est aussi la fusion des têtes des animaux symétriques qui crée une anatomie fantastique (5). Il ne s'agit pas seulement d'une parenté technique. Plusieurs indices montrent quelque chose de plus qu'une simple coïncidence de procédé. A Tarragone, les cornes de bouc gardent absolument la même forme allongée (fig. 7 *b*). Les lions de Suse, aux queues tressées réapparaissent à Lescure, à Moissac (fig. 8 *b*), à Ripoll ; le monstre du cachet de la Bibliothèque Nationale, à Ripoll (fig. 9 *b*). On retrouve la bête à la fois quadrupède, oiseau et être humain. L'arbre sacré, le hom, persiste souvent, devenant parfois, comme à

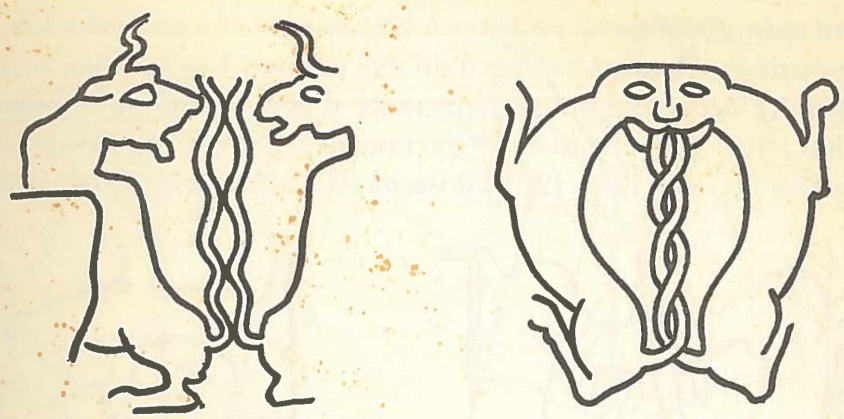
(1) Exemple de la p. 19, note 3.

(2) Cf. Pottier, *Histoire d'une bête, Revue de l'Art ancien et moderne*, 1910, t. II, p. 428, qui dit ignorer jusqu'alors les exemples asiatiques de cet animal tout en supposant leur existence.

(3) Louvre, cf. Contenau, *Les tablettes de Kerkouk, Babiloniaca*, 1926, n° 110.

(4) Cf. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux*, fig. 631.

(5) Parmi de nombreux exemples d'animaux symétriques, on peut citer : Angers (M.-et-L.), La Charité-sur-Loire (Nièvre), Châteauneuf-sur-Charente (Charente), Fénioux (Char.-Inf.), Morlaas (B.-P.), Sens (Yonne), Ripoll, Tarragone (Catalogne). Le monstre déjà formé se trouve à La Charité-sur-Loire, Elne (P.-O.), Lescure (Tarn), Lichères (Charente), Corneillat-de-Conflent (P.-O.), Gérone (Catalogne), Moissac (T.-et-G.), Milan, Pavie (Italie), Ripoll (Catalogne), Saintes (Char.-Inf.), Saint-Benoît-sur-Loire (Loiret) et à Vézelay (Yonne).



a *b*

Fig. 8. — *a)* Détail d'une empreinte de Suse. Louvre ; *b)* Relief d'un chapiteau de Moissac.

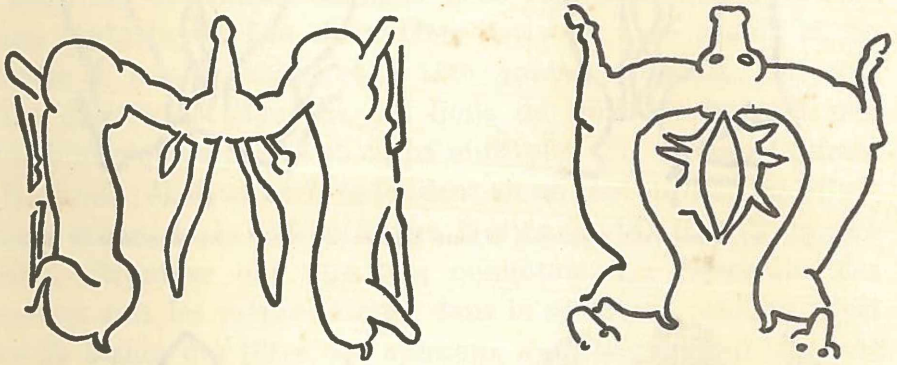
a *b*

Fig. 9. — *a)* Détail d'un sceau de la B.-N. ; *b)* Relief d'un chapiteau du portail de Ripoll.

Saintes, un simple ornement. A Pavie (fig. 10 *b*), au portail nord de Saint-Michel, revit sous une forme monumentale le cerf de Kerkouk.

Le mécanisme de ces métamorphoses est le même en Asie et en Europe. Mais la fantaisie de l'artiste ne se limite pas à ces créations. Il existe d'autres procédés ornementaux. Le dédoublement symétrique de chaque côté de l'axe passant par la tête

d'un animal donne un monstre à tête unique et à corps double. Le même dédoublement autour d'un axe passant par le tronc incliné engendre un corps unique surmonté d'une tête double, composition qui se retrouve fréquemment. Divers animaux, des gazelles (1), des lions (2) s'adossent ou s'affrontent, le cou rejeté



a *b*

Fig. 10. — *a)* Détail d'une empreinte sur tablette de Kerkouk. Louvre ; *b)* Relief du portail nord de Saint-Michel de Pavie.

en arrière. Ils se groupent de chaque côté d'un arbre (fig. 11 *a*) (3) ou d'un personnage (fig. 12 *a*) (4).

Rapprochés, ils tendent à s'unir ; sur le cylindre d'argent du British Museum (fig. 13 *a*) (5), les poitrails sont complètement soudés. Ce monstre bicéphale se trouve sur un cylindre archaïque de Suse (6), sur plusieurs bronzes du Louvre, et enfin sur le relief de la « stèle des Vautours » (7) où il est saisi par les serres de

(1) Cylindre du musée de La Haye, nos 21, 40 du cat., cf. Menant, *Recherches sur la glyptique orientale*, t. I, fig. 22.

(2) Cf. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux de la B. N.*, pl. XXVII, fig. 391.

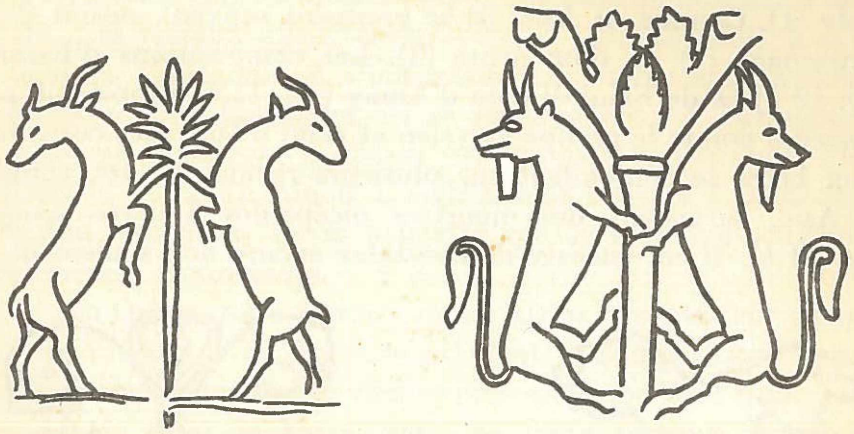
(3) Sceau assyrien de la collection Morgan, n° 289, cf. *Syria*, 1924, pl. XXVI, 2.

(4) Devant de harpe, tombe du roi d'Our, cf. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, fig. 945.

(5) Cf. Menant, *ouvr. cit.*, t. I, fig. 29.

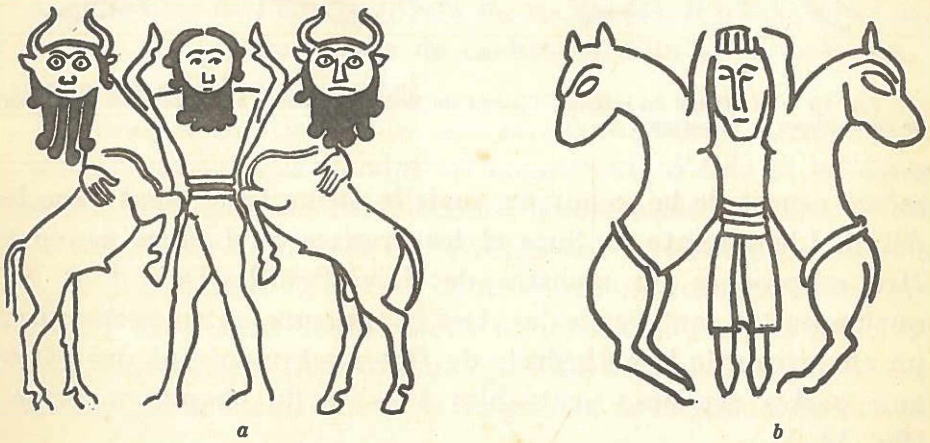
(6) Louvre; cf. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux*, pl. 29, n° 12.

(7) Cf. de Sarzec, *Découvertes en Chaldée*, t. II, Paris, 1884-1912. pl. 4 *bis*.



a *b*

Fig. 11. — *a)* Détail d'un sceau assyrien. Coll. Morgan ; *b)* Détail d'un chapiteau de Saint-Martin-d'Ainay à Lyon.



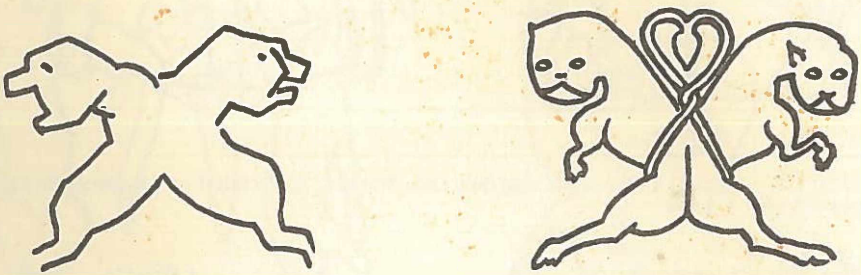
a *b*

Fig. 12. — *a)* Détail du devant de harpe. Tombe du Roi. Our ; *b)* Relief d'un chapiteau d'Estany.

l'aigle héraldique de Nin-Girsou. Il se retrouve dans l'architecture du chapiteau perse (fig. 14 *a*).

La sculpture romane abonde en exemples de cet ordre. Les quadrupèdes adossés, inscrits dans le motif III, sont cou-

rants (1). Comme en Asie, ils se groupent souvent autour d'un personnage (2) ou d'un arbre (3). Les compositions d'Estany (fig. 12 *b*) et de Saint-Martin d'Ainay (fig. 11 *b*) rappellent par plusieurs points le groupe assyrien et celui d'Our. Les corps des deux bêtes se confondent sur plusieurs reliefs (4). Ici, comme en Asie, surgissent des monstres bicéphales à corps unique (fig. 13 *b*). Il est curieux de constater encore non seulement le



a *b*

Fig. 13. — *a)* Détail du cylindre d'argent du British Museum ; *b)* Détail d'un chapiteau de Saint-Pierre de Chauvigny.

même aspect de la technique, mais le même traitement dans le détail. L'empreinte de Suse et les bronzes du Louvre peuvent être rapprochés du monstre de Saint-Paul-lès-Dax dont les quatre pattes sont verticales. Des chapiteaux, et en particulier, un chapiteau de la cathédrale de Doornyck montrent des bêtes aux pattes repliées, semblables à celles du chapiteau perse, (fig. 14 *b*).

L'aigle bicéphale est fréquent dans la sculpture romane.

(1) Nous citerons, comme exemples-types, des chapiteaux de Corneillat-de-Conflent (P.-O. Elne (P.-O.), Saint-Menoux (Allier), Ripoll (Catalogne), Milan, Parme, Pavie (Italie), Schwarzheindorf (Allemagne).

(2) Estany (Catalogne).

(3) Saint-Martin d'Ainay de Lyon (Rhône), Parme.

(4) Aoste (Italie), Hagetmau (Landes), Saint-Benoît-sur-Loire (Loiret), Saint-Paul-lès-Dax (Landes), Milan (Saint-Celse et Saint-Ambroise), Parme, Doornyck (Hollande).

Sa formation suit les mêmes étapes que celle du monstre à double tête. Les oiseaux affrontés se trouvent à Fontevrault, à la Couronne, à Tarragone. A Fontevrault, les corps sont nettement distincts, à la Couronne, ils se rapprochent ; à Tarragone, les pattes se touchent ; la fusion est complète à Gensac-la-Pallue, Moissac, Vouvant, Ripoll. L'aigle à deux têtes et à corps unique traduit le contour de la palmette qui se retrouve souvent sur les mêmes monuments.

En Orient, nous retrouvons les aigles affrontés sur une pièce en or du trésor de Mycènes (1) dont la composition reproduit certainement une image encore plus ancienne de l'Asie. L'aigle bicéphale dont le corps unit les deux oiseaux symétriques est un de ses thèmes préférés (2) et il est important de noter que chez les Hittites cet oiseau héraldique est souvent sculpté dans le bloc de l'édifice (3) ou du rocher (4). Il n'est pas ici seulement une image gravée de cachet ou d'un objet précieux, il est aussi relief monumental.

Ainsi se multiplie et se crée une faune tantôt normale, tantôt fantastique qui envahit les monuments d'Asie et les églises romanes. A côté des compositions ornementales, on trouve tout un répertoire d'animaux qui s'affrontent ou s'adossent, se poursuivent et s'entre-dévorent, dont la formule échappe à une géométrie nettement lisible. Nous n'insisterons pas beaucoup sur ces compositions. Leur origine orientale a été suffisamment mise en lumière de même que celle du griffon, de la sirène, du taureau

(1) Musée national d'Athènes, salle des antiquités mycéniennes, vitrine 36, n° 689 ; cf. A. Evans, *The Palace of Minos at Knossos*, London, t. I, 1921, fig. 536.

(2) Il est possible que même l'oiseau Imgi du relief en cuivre restauré provenant de Tell-el-Obeid (British Museum) ait été primitivement bicéphale. Les deux têtes trouvées à peu près au même endroit semblent le prouver, cf. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, p. 593, Sans accumuler les exemples de ce thème classique nous signalerons le cylindre d'Our-Doun. Louvre, cf. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux*, p. 13.

(3) Sculpture de la porte d'Euyuk, cf. Perrot, *Galatie*, pl. 68.

(4) Iasili-Kaia, cf. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, p. 969 et suiv.

à tête humaine, du dragon (1). Un ouvrage récent (2) consacré au bestiaire roman en a revisé et complété la liste. Nous nous contenterons d'ajouter quelques exemples dont la parenté avec l'Asie est particulièrement frappante.

Un chapiteau du cloître de la cathédrale de Gérone nous retient par son analogie avec un vase de bronze orné de chevaux, provenant de Suse (fig. 15) (3). C'est la même composition en deux registres, le même dessin, la même distribution. Les bêtes font saillie aux mêmes places. La qualité plastique du relief est identique (4). Le lion attaquant un animal à cornes, décorant un cylindre de Suse (5) se voit aussi à Gérone et à Sant Cugat del Vallès. Le groupe du lion piétinant un homme sculpté à Babylone, se retrouve à Sant Cugat del Vallès (6) avec une identité frappante de mouvement, malgré la différence d'échelle.

A Serrabone (P.-O.) et à Parthenay (Ch.-Inf.), on trouve, sur des chapiteaux, des quadrupèdes fantastiques et des lions étrangement désarticulés. Leur cou, les pattes de devant et le tronc n'ont rien d'extraordinaire. Les cous suivent la courbe du rinceau avec naturel, l'une des pattes s'appuie sur l'astragale, l'autre est levée. Le corps bien équilibré demeure dans la position horizontale. Ce sont les pattes de derrière qui sont anormales. Dressées toutes les deux en l'air comme une queue, elles ne se posent pas sur le sol pour soutenir le corps mais s'accrochent au tailloir. Elles sont symétriques au col. Cette

(1) Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, Paris, 1922, p. 332 et suiv. ; Marquet de Vasselot, *Les influences orientales*, dans l'*Histoire de l'Art* d'André Michel, t. I, livre II, 1921, p. 882.

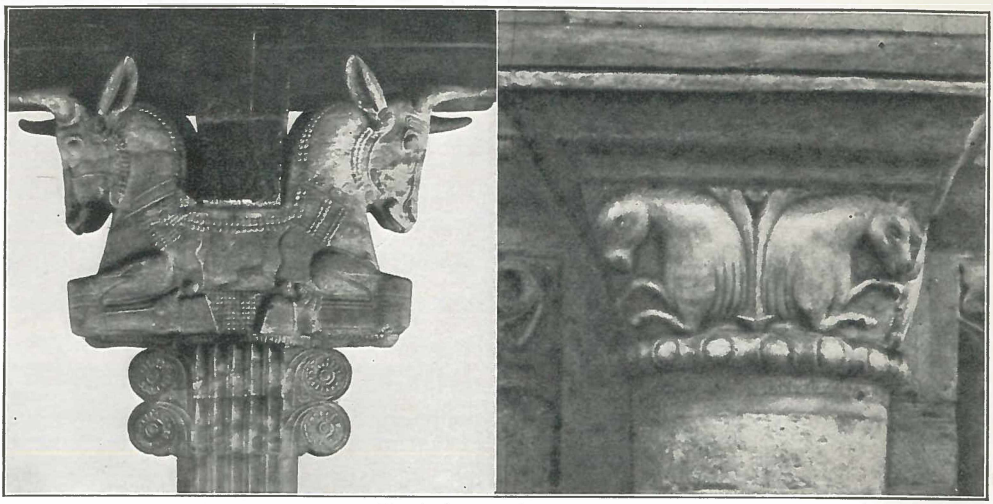
(2) Bernheimer, *Romanische Tierplastik und die Ursprünge ihrer Motive*, München, 1931. Cf. notre article dans la *Revue de l'Art Ancien et Moderne*, avril 1933 : *Art sumérien, art roman.*

(3) Louvre, cf. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, fig. 632.

(4) La seule particularité du chapiteau de Gérone consiste dans une frise végétale qui remplace les bêtes du premier registre.

(5) Cf. Legrain, *Délégation en Perse*, XVI, pl. X, fig. 176.

(6) Cf. Baltrušaitis, *Les chapiteaux de Sant Cugat del Vallès*, Paris, 1931, fig. 86.



a *D'après Sarre* *b* *D'après Diepen*

Fig. 14. — *a)* Chapiteau perse ; *b)* Chapiteau de Doornyck

a *Cl. A. Ph. M. H.* *b* *Phot. Baltrusaitis*

Fig. 15.— *a)* Vase de bronze provenant de Suse, Louvre ; *b)* Chapiteau de Gérone

attitude peut s'expliquer par l'iconographie de plusieurs cachets sumériens qui montrent le combat de Gilgamesh (1) et du lion. Le héros saisit et étreint la bête. Ses pattes de devant restent appuyées sur le sol mais les pattes postérieures se dressent et se désarticulent. L'attitude paradoxale de l'animal de Serrabone est déjà esquissée. Elle se précise sur d'autres cachets (Louvre) où la bête isolée garde le mouvement de la lutte. Convulsé sans raison, son corps se fige et se raidit. Il perd son élan et de la fougue du combat il ne reste que le détail des pattes dressées dont l'iconographie est conservée jusqu'aux compositions de la sculpture romane.

Le vase de chaque côté duquel s'affrontent symétriquement des griffons (2) est comme l'arbre sacré un des thèmes habituels du décor roman (3). Ces animaux affrontés tendent à s'unir et à se transformer comme les animaux-rinceaux. Ils se rapprochent de l'axe médian et finissent par se confondre. M. Pottier (4), en étudiant ce dédoublement cite une curieuse amphore du Louvre, reproduisant une bête de l'Asie ancienne. Aux comparaisons qu'il emprunte à l'art roman (Le Mans, N.-D. du Pré) on peut ajouter Pavie et Poitiers, où dans des corps réunis se reconnaissent les antécédents orientaux.

Dans toute cette variété de bêtes, obéissant soit à la règle ornementale, soit à la simple symétrie, il est un groupe distinct qui retient notre attention : celui qui se combine selon la formule de la tresse dont les premiers exemples connus apparaissent avec les plus anciens monuments d'Elam (5). Il est inutile de

(1) Cylindre de l'époque d'Agadé, *Catalogue de la collection de Clercq*, I, n° 41 ; cylindre syro-hittite, B.-N., cf. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux*, n° 660.

(2) Cf. Ward, *Cylinders and other seals in the Library of J. P. Morgan*, New-Haven, 1920, n° 226.

(3) Brioude, Le Puy (Haute-Loire), Saint-Saturnin (Puy-de-Dôme), Souvigny (Allier).

(4) *L'Histoire d'une bête*, *Revue de l'Art Ancien et Moderne*, 1910, t. II.

(5) Vase du style I de Suse, cf. Pottier, *Délégation en Perse*, XIII, fig. 125, pl. XXVIII, fig. 3.

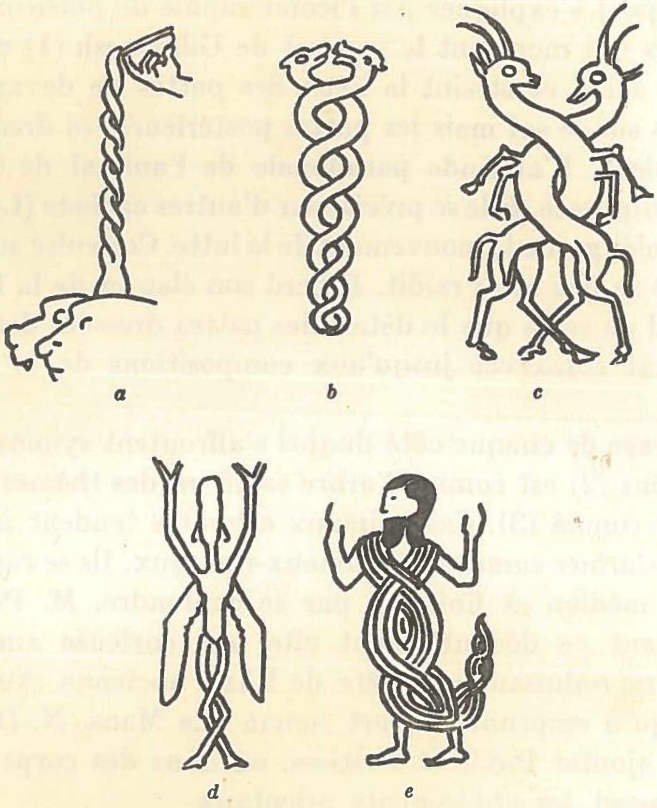


Fig. 16. — Compositions en tresse. *a)* Détail d'un relief de Ninive. British Museum ; *b)* Détail du gobelet à libation de Goudéa. Louvre ; *c)* Détail d'un cylindre babylonien de la Chancellerie royale. Louvre ; *d)* Détail d'un cylindre caucasien ; *e)* Détail du devant de harpe. Tombe du Roi. Our.

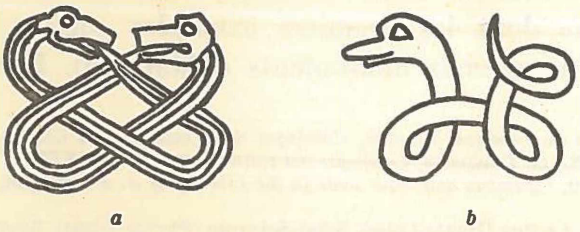


Fig. 17. — *a)* Détail d'une plaque de bitume de Suse. Louvre ; *b)* Bas-relief du baptistère de Gravedone.

rappeler qu'elle est extrêmement répandue dans l'art roman. Sur la coquille gravée ornant le devant de harpe de la tombe du roi d'Our (1), la tresse constitue le corps d'un personnage-scorpion ; sur un cylindre caucasien (2), elle forme les jambes enlacées d'un homme. La même tresse à deux brins se transforme en serpents sur le vase de Goudéa (3), en dragons sur un cylindre babylonien de la Chancellerie royale (4). A Ninive, elle figure l'eau dans une scène de libation (5) (fig. 16). La tresse à quatre brins, dessinée avec précision, est un serpent sur une plaque de bitume sculptée de Suse (fig. 17 *a*) (6). Les artistes d'Occident ont pratiqué aussi cette composition. Le relief incrusté dans le baptistère de Gravedone (fig. 17 *b*) figurant un serpent en entrelacs a bien des rapports avec la plaque de Suse. Les serpents du vase de Goudéa se retrouvent à Médis, des monstres enlacés à Aulnay.

(1) Cf. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, fig. 945.
(2) De la région de Kemounta, cf. *Matériaux pour l'archéologie du Caucase*, vol. VIII, pl. CXXVII, fig. 47.
(3) Louvre, cf. Contenau. *ouvr. cit.*, fig. 525.
(4) Louvre, cf. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux*, II, *Acquisitions*, pl. 90, n° 7.
(5) Cf. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, fig. 820.
(6) Cf. Pottier, *Délégation en Perse*, XIII, pl. XXXVII, fig. 8.

CHAPITRE III

RÈGLES ORNEMENTALES — LE PERSONNAGE

Personnage ornemental. — Dédoublement symétrique. — Personnage bicéphale. — Sirène à double queue. — Personnage entouré d'animaux. — Compositions plus complexes.

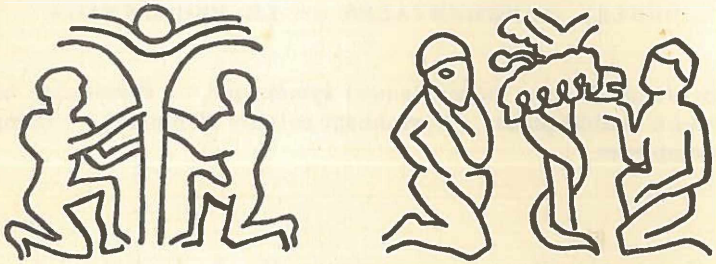
La figure de l'homme comme celle de la bête est souvent soumise à la fois dans les arts asianiques et dans l'art roman soit à la symétrie, soit à l'ornement. Un cylindre de Tello (Louvre) montre un curieux dessin. Deux quadrupèdes sont inscrits dans l'ornement en as de cœur (motif II) ; au-dessous se trouvent deux personnages affrontés qui leur sont à peu près symétriques. Avec leurs jambes en avant, leurs troncs légèrement rejetés en arrière, leurs bras tendus, ils sont à la fois hommes et rinceaux, et bien que d'un dessin plus anguleux que les animaux, ils n'en constituent pas moins la même figure.

Cette composition des personnages affrontés se répète constamment. Sur un cylindre (fig. 18 *a*) (1), les personnages agenouillés sont devant l'arbre sacré. Leurs bras s'enlacent. Entre eux s'élève une tige surmontée d'une boule qui figure peut-être le globe du soleil. Le même groupe change souvent de sens. Les personnages sont composés de la même façon mais la tige cen-

(1) Cf. Vincent, *La peinture céramique palestinienne, Syria*, 1924, p. XXVI, fig. 1.

trale se transforme en chalumeau. C'est un dieu et un fidèle buvant dans le même vase (1).

Sur un cylindre syro-hittite de la collection Morgan (2), c'est une scène de banquet. Les mêmes figures tiennent souvent la gerbe sacrée (3) qui, quelquefois, sort d'un vase (4). Sur l'ivoire de Nimroud ce sont des tiges de papyrus (5). Les personnages



a *b*

Fig. 18. — *a)* Détail d'un cachet susien ; *b)* Relief d'un chapiteau de Saint-Gaudens

changent de nom et de rôle, mais restent fidèles à la formule.

Cette ordonnance est aussi extrêmement répandue dans la sculpture romane (6). Les personnages d'Angers (évêché), Riom (musée), Mozac et de N.-D. du Port de Clermont-Ferrand répètent exactement le geste des personnages du cylindre d'Élam, bien que l'arbre sacré devienne ici un pur ornement. A Aoste, cet arbre sort d'un vase semblable à celui du cachet de la Bibliothèque Nationale. A Angoulême, il s'épanouit entre deux anges. Il

(1) Louvre, cf. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux*, II, pl. 70, n° 6 ; Ward, *Seal cylinders of Western Asia*, Washington, 1910, n° 900.
(2) Ward, *Collection J. P. Morgan*, n° 226.
(3) Cf. Contenau, *Les tablettes de Kerkouk*, n° 103.
(4) B. N., cf. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux*, pl. VI, fig. 56 et 57.
(5) British Museum, cf. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, fig. 837.
(6) Angers (M.-et-L.), Anzy-le-Duc (S.-et-L.), Aulnay (Char.-Inf.), Brive (Corrèze), La Charité-sur-Loire (Nièvre), La Celle-Bruère (Cher), Cosne (Nièvre), Châteauneuf-sur-Charente (Char.), Elne (P.-O.), Mâcon (S.-et-L.), Marcillac (Lot), Modène, Nieul-les-Saintes (Char.-Inf.), Parme, Le Puy (Hte-Loire), Riom (P.-de-D.), Selles-sur-Cher (Loir-et-Cher), Vézelay (Yonne).

prend un sens nouveau à Lescure, Nîmes et Saint-Gaudens (fig. 18 *b*). Dans ses branches apparaît un serpent. C'est l'arbre du Paradis et les personnages Adam et Ève dont le contour suit presque le dessin du cylindre dont nous avons parlé.

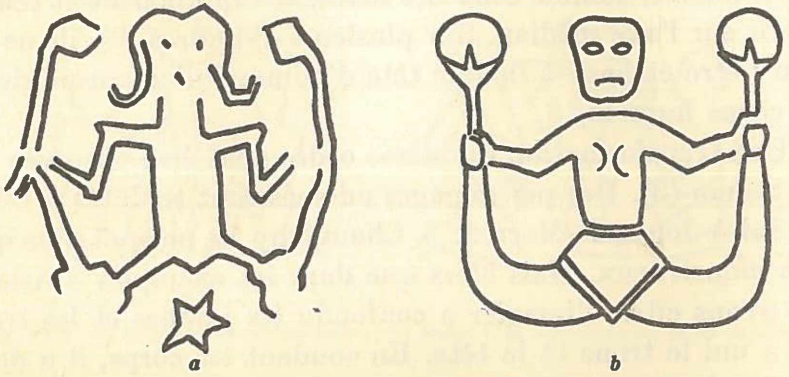
Ces personnages sont parfois adossés et donnent alors, comme les animaux, la figure ramifiée d'une palmette (1). Les corps humains, comme ceux des bêtes, se rapprochent et tendent à s'unir sur l'axe médian. Sur plusieurs cylindres (2), ils ne font qu'un : être étrange à double tête d'homme, d'oiseau ou de lion et à corps humain.

Une transformation du même ordre peut être observée dans l'art roman (3). Des personnages adossés sont sculptés à Gérone et à Saint-Jouin-de-Marnes. A Chauvigny ils ne sont plus qu'un corps monstrueux. Mais alors que dans les exemples d'Asie que nous avons cités, l'imagier a confondu les jambes et les troncs, ici il a uni le tronc et la tête. En soudant les corps, il a doublé non pas la tête, mais les jambes. C'est une variation sur le même principe.

Parmi ces monstres, mi-hommes, mi-bêtes, dont l'art de l'Asie antérieure a été si riche, il en est un qui mérite une étude particulière : la sirène à deux queues. Un cylindre archaïque du Louvre en montre un excellent exemple (fig. 19 *a*) (4). Elle est d'origine ornementale, elle aussi ; deux rinceaux s'écartant symétriquement à la base d'une tige centrale en définissent la silhouette. Le torse se substitue à la tige médiane, les queues retroussées aux rinceaux. Ce monstre, dont la genèse ornementale est clairement lisible à Moulins-lès-Metz et à Pavie (fig. 19 *b*) (5)

(1) Cf. de Clercq et Menant, *Catalogue de la collection de Clercq*, t. I, fig. 181.
(2) Louvre, cf. Délaporte, *Catalogue des cylindres orientaux*, II, pl. 96, fig. 24 ; Contenau, *Les tablettes de Kerkouk*, n° 128 ; O. Weber, *Altorientalische Siegelbilder*, n° 316 A.
(3) Cf. Baltrušaitis, *La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, p. 145.
(4) Ce monstre a été signalé et reproduit par Menant, *ouvr. cit.*, t. I, fig. 28.
(5) Cf. Baltrušaitis, *La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, p. 110.

est très répandu au Moyen Age (1). La sirène tient de ses mains ses deux queues symétriques. Elle peut subir des changements singuliers. Le schéma d'ensemble reste intact, mais les queues se métamorphosent. Elles deviennent des bêtes, des plantes, des objets divers. Sur la stèle du roi Ountash-Gal (2), elles sont prolongées par plusieurs attributs symboliques : deux vases sont



a *b*

Fig. 19. — *a)* Détail d'un cylindre archaïque. Louvre ; *b)* Relief d'un chapiteau de Saint-Michel de Pavie.

posés sur l'extrémité des nageoires dressées, des tiges s'en échappent, se rejoignent au niveau de la ceinture du personnage qui les saisit dans ses mains, puis s'écartent à nouveau pour se diriger vers deux autres vases placés dans la partie supérieure de la composition (fig. 20).

Pézard (3) d'après la plaque de Nabou-Apal-Iddin interprète ces tiges comme les cordons par lesquels les génies main-

(1) Brioude (Hte-Loire), Côme (Italie), Elne (P.-O.), Gérone, Lavaudieu (Hte-Loire), Modène, Pècs (Hongrie), Pavie, Le Puy (Hte-Loire), Ripoll, Saint-Dié (Vosges), Saint-Gaudens (Hte-Garonne), Saint-Nectaire (P.-de-D.), Saint-Martin-du-Canigou (P.-O.), Saint-Révérien (Nièvre), Toulouse, Klosterrath (Allemagne).

(2) Louvre. La restitution de cette stèle est due à Pézard, *Restitution d'une stèle d'Ountash-Gal, Revue d'Assyriologie*, XIII, 1916, p. 119.

(3) *Ibid.*

tiennent le disque solaire. M. Contenau (1) croit qu'il s'agit ici d'une représentation conventionnelle des flots qui s'échappent des vases sacrés. Mais nous n'avons pas à rechercher la signification iconographique de ces branches. Nous retenons qu'elles sont des rinceaux réunis par le même axe et dessinant l'as de cœur. Qu'il s'agisse de cordons ou de flots, ils se rattachent aux

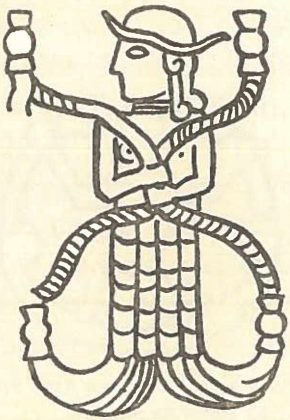


Fig. 20. — Détail de la stèle du roi Ountash-Gal. Louvre.

Fig. 21. — Détail du bas-relief provenant de la ville d'Assour. Musée de Porto.

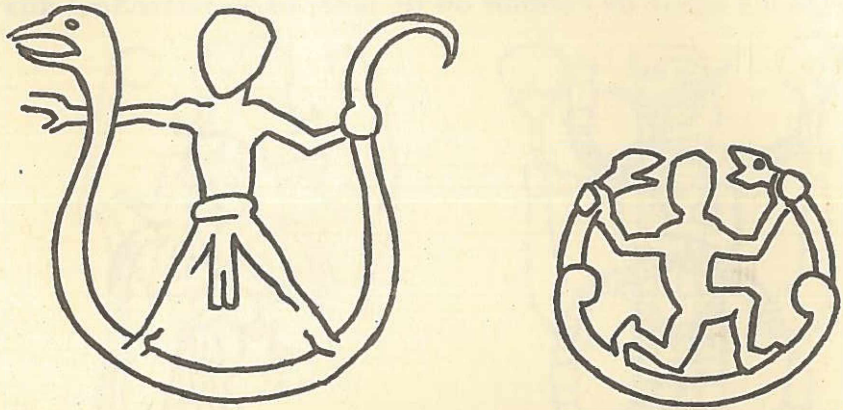
nageoires, ils décrivent les queues. Seule une analyse attentive permet de distinguer une composition complexe et non une simple représentation de la sirène.

Nous avons d'ailleurs un autre exemple où les courbes encadrant le personnage se présentent sous forme de flots. Le relief de la ville d'Assour, actuellement au musée de Porto (2), montre le dieu Assour entouré de deux femmes. Chacune d'elles tient deux vases d'où jaillissent les eaux fertilisantes, en traçant deux rinceaux symétriques qui rejoignent le bas de la robe

(1) *Manuel d'archéologie orientale*, p. 911.
(2) Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, fig. 138.

évasée. Ils se confondent avec elle en s'y rattachant comme les queues d'une bête (fig. 21).

Sur plusieurs cylindres hittites (1), les queues de la sirène deviennent les vêtements ou la parure d'une déesse. De ses mains écartées, elle en saisit les pans qui retombent en formant



a *b*

Fig. 22. — *a)* Détail d'un cylindre assyrien. Louvre ; *b)* Relief de Surgères.

des cordons jusqu'à ses pieds et décrivent une courbe qui encadre la figure tout entière.

Sur un cylindre assyrien figurant une scène d'exorcisme (2), ce dessin change encore de sens. Le cordon qui unit les pieds et les mains écartés du personnage est ici la barque de Labartou, le mauvais génie, le démon qui fuit les hommes et traverse le fleuve limite. Son bateau fragile est défini par deux courbes de rinceau, réunies sur l'axe central. Ce motif prend alors des

(1) Musée de Boston, collection Tyszkiewitcz, cf. S. Ronzevalle, *Le cylindre Tyszkiewitcz, Mélanges de l'Université Saint-Joseph*, t. XII, p. 177 et suiv. ; cylindre syro-hittite, Metropolitan Museum, New-York, cf. Ward, *Seal cylinders*, n° 912 ; cylindre syro-hittite, collection Morgan, cf. Ward, *Collection J. P. Morgan*, n° 237. Louvre, A. 929, A. 935, cf. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux ;* Musée de Berlin, cf. Weber, *Catalogue*, n° 271.

(2) Louvre, cf. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux*, II, *Acquisitions*, pl. 93, n° 7.

significations multiples. C'est un ornement, c'est une barque, c'est la queue de la sirène et c'est aussi un monstre vivant. En effet, comme la tradition le veut, la proue se termine par une tête de serpent. Ce n'est plus un vaisseau, c'est un reptile qui emporte la déesse (1) (fig. 22 *a*).

Il est important de noter que les queues de la sirène se prêtent particulièrement aux métamorphoses animales. Sur plusieurs bronzes du Louristan (2), chacune d'elles étant surmontée d'une tête, l'ensemble forme un monstre qui unit en lui trois êtres vivants (fig. 23 *a*). La composition demeure intacte. La technique du métal la rend plus nette encore. Le tronc du personnage se dresse verticalement. De ses mains écartées, il saisit par le cou deux animaux qui jaillissent de son propre corps et qui l'encadrent.

Il arrive parfois que les animaux latéraux se détachent de la figure centrale et se suffisent. Sur un cachet syro-cappadocien, ce sont des serpents que le dieu Bès tient de ses mains (3) (fig. 24). Ils se développent sur un vase de Suse (4) (fig. 25 *a*), s'enroulent autour de son rebord et encadrent une petite bête, une tortue, qui les saisit de ses pattes.

Sur un autre relief, les reptiles font partie d'une figuration plus complète de la barque de Labartou. Nous la trouvons sur les plaques assyriennes dites « de l'Enfer » (5). La scène de la fuite du génie est représentée ici dans tous ses détails. Dans le

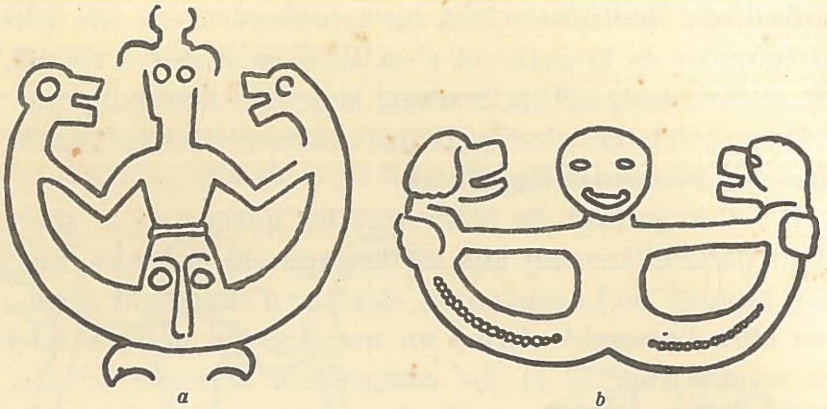
(1) Pour l'iconographie, cf. Thureau-Dangin, *Rituel et amulettes contre Labartou*, *Revue d'Assyriologie*, XVIII, 1921, p. 161 et suiv.

(2) Cf. Dussaud, *Haches et douilles de type asiatique*, *Syria*, XI, 1930, p. 245-271 ; Godard, *Les bronzes du Louristan*, Paris, 1931.

(3) Louvre, cf. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux*, II, *Acquisitions*, pl. 104, fig. 25[b].

(4). Louvre, cf. Toscanne, *Notes sur quelques animaux en Chaldée*, *Revue d'Assyriologie*, IX, 1912, fig. 7.

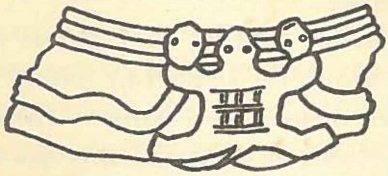
(5) Collection de Clercq, cf. Clermont-Ganneau, *Enfer assyrien*, *Revue archéologique*, décembre, 1879 ; musée de Constantinople, cf. *Catalogue de la collection de Clercq*, t. II, pl. XXXIV, V. Scheil, *Recueil de travaux*, t. XX, Paris, 1897, p. 59 et suiv.



a *b*

Fig. 23. — *a)* Détail d'un bronze du Louristan. Louvre ; *b)* Relief de N.-D.-la-Grande de Poitiers.

Fig. — 24 Détail d'un cachet syro-cappadocien. Louvre.



a

b

Fig. 25. — *a)* Fragment d'un vase de Suse. Louvre ; *b)* Bas-relief du cloître de Tarragone.

registre inférieur, se voit un cours d'eau semé de cinq poissons. Sur cette rivière vogue une barque ; la proue et la poupe sont terminées respectivement en tête de serpent et en tête de taureau. Dans cette barque se tient un âne à demi couché et semblant vouloir se relever ; c'est sur cet âne qu'est monté le principal personnage, un démon nu, à corps velu de femme, à tête de lionne rugissante ; le monstre appuie le genou droit sur le corps de l'âne, et le pied gauche terminé en serre d'oiseau de proie, sur sa tête. Il tient de chaque main un gros serpent ; deux petits animaux, chien et porcelet sont suspendus à ses mamelles ; ils semblent s'élancer pour les atteindre et ne tenir à elle qu'en tétant... (1).

Bien que surchargée, cette composition s'inscrit dans la formule de la sirène. Le personnage central correspond à son torse. Les serpents qu'il saisit sont les débris de ses queues ; leur corps est, du reste, prolongé par la barque réduite à une mince baguette. Le reptile et le bateau constituent une sorte de cordon qui encadre la figure centrale comme les queues retroussées du monstre ou comme l'eau des vases de libation.

Tel est le mécanisme de ces métamorphoses. Les courbes qui environnent la figure verticale ne changent pas et donnent l'axe ou le contour d'une grande variété d'objets et d'êtres vivants.

Ces tiges ornementales prennent parfois une importance considérable. Elles se développent en quadrupèdes affrontés, proches de ceux que nous avons déjà vus inscrits dans le même ornement. Ainsi nous revenons au procédé initial de l'affrontement symétrique d'où toute la sirène avec ses variations si nombreuses semble sortir.

(1) Nous empruntons cette description iconographique au Dr Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, p. 1307.

Il est intéressant de noter qu'on voit souvent le personnage tenir deux simples tiges décoratives (1) (fig. 26), deux rinceaux qui l'encadrent. Ces rinceaux se transforment non seulement en queue de sirène, mais aussi, comme celui de la plaque de la coquille de Tello, en bêtes au corps puissant (2) (fig. 27 *a*). Même combiné avec le corps de l'homme, l'ornement ne perd rien de ses possibilités créatrices.

Fig. 26. — Détail d'un cylindre. Collection de Clercq.

Ainsi se forme un nouvel ensemble constitué par un personnage entouré de quadrupèdes qu'il saisit de ses mains. Cette composition nouvelle change aussi souvent de sens. Tantôt c'est la grande déesse entourée de bouquetins (ivoire de Ras-Shamra, fig. 28 *a*), tantôt c'est Gilgamesh ou Enkidou luttant avec les fauves (3). Au personnage central peut se substituer une troisième bête et on voit alors un combat d'animaux. A Our (4), ce sont deux lions qui attaquent un bouc (fig. 36 *a*). Les lions sont souvent renversés dans la lutte. Le héros les tient suspendus par la queue (fig. 34 *a*) (5). Il arrive aussi que le personnage central se dédouble (6). Mais que les bêtes soient ou non renversées, qu'il y ait une figure

(1) Cylindre syro-hittite, cf. Contenau, *La glyptique syro-hittite*, pl. XXXVIII, fig. 291. Cylindre de la collection de Clercq, cf. de Clercq et Menant, *Catalogue de la collection de Clercq*, t. I, pl. IV, fig. 39.

(2) Cylindre de Suse, cf. Legrain, *Délégation*, XVI, pl. XXIII, fig. 330 ; cylindre archaïque de Sumer, cf. *Catalogue de la collection de Clercq*, t. I, n° 41 ; empreinte de Farah, musée de Berlin, cf. O. Weber, *Altorientalische Siegelbilder*, Leipzig, 1920, fig. 410 ; ivoire de Ras-Shamra, Louvre, cf. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, fig. 739.

(3) Cylindres cités de la collection de Clercq et du musée de Berlin.

(4) Plaques de coquille gravées ayant fait partie d'un jeu, cf. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, fig. 942.

(5) Cylindre de la collection de Clercq, cf. *Catalogue*, t. I, n° 41.

(6) Cylindre de la collection de Clercq, cf. *Catalogue*, t. I, n° 48 ; cylindre du musée de Cannes, cf. J. Billiet, *Cachets et cylindres sceaux*, Paris, 1931, pl. IV, fig. 24 B.

centrale ou deux, la formule reste la même. La silhouette du personnage encadré de deux courbes persiste à travers leurs variations.

Sur la terre-cuite d'Ashnounac (Louvre), on la reconnaît dans un groupe de trois personnages. Détail curieux, la figure

a *b*

Fig. 27. — *a)* Détail de l'empreinte de Farah. Musée de Berlin ; *b)* Relief d'un chapiteau de Neuilly-en-Donjon.

centrale porte sur ses épaules un bélier. C'est un véritable « Bon Pasteur ». Les personnages latéraux décrivent deux rinceaux.

On sait quel usage l'art roman a fait de la sirène conformément à la même stylistique (1). Il a multiplié ses variations sur les queues du monstre. Elles deviennent l'arc bandé entre les pieds d'un archer qui s'apprête à faire partir la flèche (Saint-Sernin de Toulouse), les bras d'un siège qui se terminent, comme la barque de Labartou, par des têtes d'animaux (Saint-Leu d'Esserent), une sorte de croissant décoratif (La Charité-sur-

(1) Cf. Baltrušaitis, *La stylistique ornementale*, p. 112 et suiv.

Loire), de simples branches d'ornements (1), un phylactère déroulé (Halford). Les queues reçoivent des têtes et la sirène se transforme en monstre à corps multiples (Poitiers), en serpents (2) et en quadrupèdes (3). Ce sont les mêmes métamorphoses qu'en Asie. Le personnage central change aussi de nom : il est char-

a *b*

Fig. 28. — *a)* Ivoir de Ras-Shamra ; *b)* Relief de Biron.

meur de serpents, chasseur, pêcheur ; la figure de Gilgamesh entouré d'animaux (4) prend un sens nouveau. A Morlaas, il est un simple dompteur, ailleurs (5) Daniel dans la fosse aux lions ou à Borgo San Donnino, Alexandre montant vers le ciel.

Comme nous l'avons vu pour d'autres séries d'exemples, on retrouve non seulement une parenté générale de technique et une coïncidence de schéma, mais aussi de détails typiques.

(1) Angers (Maine-et-Loire), Bourg-Charente (Charente), Cunault (Maine-et-Loire), Pavie, Valence (Drôme).

(2) Pavie, Romans (Drôme), Toulouse, Tournus (Saône-et-Loire).

(3) Angers, Morlaas (Basses-Pyrénées), Neuilly-en-Donjon (Allier), Plaimpied (Cher), Ripoll, Saint-Gabriel (Bouches-du-Rhône), Saintes (Charente-Inf.), Valence (Drôme).

(4) M. Mâle, *ouvr. cit.*, p. 352, signale l'apparition de Gilgamesh dans la sculpture romane.

(5) Biron (Char.-Inf.), La Charité-sur-Loire (Nièvre), Cosne (Nièvre), Neuilly-en-Donjon Ripoll, Saint-Gabriel.

La figure de Labartou du cylindre assyrien peut être rapprochée du relief de Surgères (fig. 22 *b*) où l'on voit aussi, un personnage debout sur un serpent fantastique qu'il étreint. La sirène de Poitiers (fig. 23 *b*) a des points communs avec le bronze du Louristan : c'est le même monstre tracé par les mêmes lignes. La tortue de Suse réapparaît deux fois dans le cloître de Tarragone (fig. 25 *b*). C'est presque une copie : mêmes pattes, même corps autour duquel s'enlacent les mêmes serpents. Le groupe de Gilgamesh se reconnaît dans le Daniel de Neuilly-en-Donjon (fig. 27 *b*). L'ivoire de Ras-Shamra peut être rapproché de la composition de Biron (fig. 28 *b*). Les animaux placés la tête en bas, à côté de Gilgamesh, sont sculptés dans la même position en Occident sur un ivoire du musée national de Florence (1). A San Juan de Duero (Espagne) ce sont deux monstres qui se renversent. Enfin à San Pedro de la Nave (Espagne, fig. 35 *b*) les lions qui lèchent les pieds de Daniel se trouvent encore dans la même attitude. A Ripoll, les lions têtes en bas sont seuls, sans personnage central. Cette étrange représentation d'animaux dont la tête pend sans raison et dont le corps se dresse verticalement est bien difficile à expliquer dans les monuments du Moyen Age chrétien. Elle s'explique naturellement dans l'image du héros asiatique qui tient sa proie par les pattes et par la queue. Nous avons également, dans la sculpture romane, la même composition inversée. Les bêtes sont debout, le personnage central a la tête en bas. C'est le cas de Biron et de Saintes. Nous pouvons citer plusieurs exemples asiatiques de cette disposition (2). Au lion de Gilgamesh se substitue parfois un second être humain, l'ensemble est alors formé par un personnage

(1) Cf. Diepen, *ouvr. cit.*, pl. LXXXVIII, fig. 2.

(2) Cylindre de la B. N., cf. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux*, pl. III, fig. 26 ; cylindre de la collection de Clercq, *Cat.*, t. I, fig. 14.

debout et un autre les pieds en l'air, placé devant lui. Cette dernière composition peut être signalée aussi à Ripoll, à Pavie et à Saint-Paul-lès-Dax.

Mais ce sont là des cas particuliers. En Asie et en Occident, la sirène est soumise à d'autres variations parallèles. Son corps à deux queues retroussées s'unit souvent avec ceux de deux autres bêtes (1) et un monstre nouveau apparaît. Des quadrupèdes affrontés ou adossés s'attachent à la sirène dont ils remplacent les queues. Ce sont les queues de ces animaux qui l'encadrent maintenant et qu'elle étreint au lieu des siennes.

Cette genèse nouvelle est encore d'origine ornementale. La réunion par les pointes de deux motifs en as de cœur (2) produit la fusion de deux compositions indépendantes, celle de la sirène et celle des bêtes affrontées (fig. 29).

Ce monstre singulier se retrouve dans plusieurs bronzes du Louristan (3), dans ces curieuses figures que M. Godard nomme les « protecteurs des troupeaux » et dont l'anatomie est plus complexe encore. Les queues de la sirène remontent vers ses épaules. Elles reçoivent chacune une tête et des pattes. Le tronc s'allonge et se termine par les pattes de derrière des animaux affrontés qui s'étirent et prennent des formes surprenantes.

N'est-il pas étonnant de retrouver le même monstre composé des mêmes éléments, selon les mêmes procédés, sur un chapiteau du portail de Moissac (fig. 30) ? Dans les deux cas, c'est la même complexité, rigoureuse combinaison symétrique de deux figures dont l'une porte en elle la sirène et l'autre les griffons affrontés. Le procédé et l'effet sont identiques.

(1) Empreinte de Farah, Berlin, cf. Weber, *ouvr. cit.*, fig. 60 ; cylindre archaïque, Louvre, cf. Menant, *ouvr. cit.*, t. I, fig. 26 ; cylindre de la collection Luynes, cf. *ibid.*, fig. 27.

(2) Ce motif se retrouve dans son aspect purement ornemental sur le cylindre syro-hittite reproduit par Contenau, *La glyptique syro-hittite*, pl. XVI, fig. 108.

(3) Cf. Dussaud, *Haches et douilles de type asiatique, Syria*, XI, 1930 ; Godard, *Les bronzes du Louristan*, Paris, 1931, fig. 187 à 189, 193, 195 à 196 *bis*.

Ces rapprochements révèlent plus d'un point commun entre la stylistique romane et les formes asianiques. De part et d'autre, c'est la même technique. L'uniformité des procédés est frappante. Le principe d'une forme impersonnelle et fixe qui renaît sous des aspects divers est le même. Certaines formules acquièrent

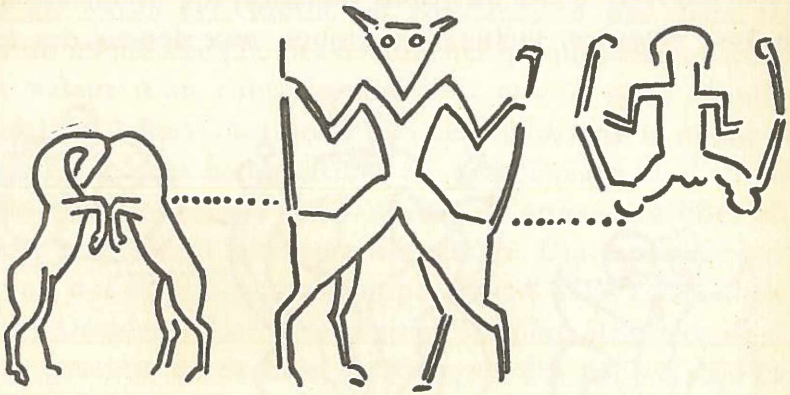


Fig. 29. — Monstre figurant sur un cylindre de la B.-N. et éléments de sa formation

la force stable d'une continuité rituelle. Elles réapparaissent constamment. Elles pénètrent dans différentes compositions. Elles organisent le mouvement et les contours d'êtres vivants, de scènes et d'objets. Ce sont les mêmes courbes qui unissent et qui ordonnent les différents thèmes.

Nous avons vu qu'il n'y a pas seulement coïncidence de principes. Il ne s'agit pas que de schémas abstraits définissant la variété des figures ; les figures elles-mêmes se ressemblent bien souvent. C'est que la technique est la même et que l'application de la même règle est conduite de la même façon. Toutefois cette géométrie qui crée des images variées à partir des mêmes éléments prend en Occident une valeur essentiellement ornementale si bien que dans la décoration de nos églises, nous n'avons pas seulement des figures nées d'ornements,

mais à côté d'elles et en grande abondance les ornements qui les ont suggérées.

En Orient, ces formules sont plus cachées. On ne les reproduit que très rarement sous leur aspect ornemental pur. On peut en chercher la raison : secret d'artisan, tendant à conserver tout leur mystère à des créations fantastiques, prédilection pour les formes vivantes, même chimériques, aux dépens des formes

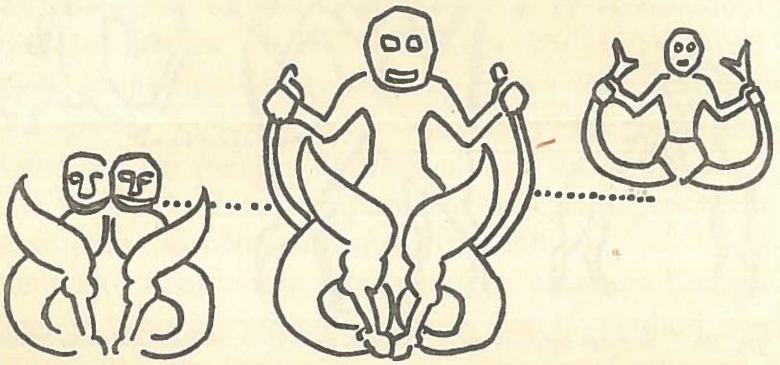


Fig. 30. — Monstre sculpté à Moissac et éléments de sa formation

abstraites qui pourtant les inspirent, indifférence à des fonctions purement décoratives dans un art chargé de signification ?

Cette réserve ne doit pas nous tromper. En effet, si les ornements qui nous sont familiers sont jusqu'à présent très rares dans l'art sumérien et dans les arts qui en dérivent, il en existe pourtant quelques exemples de haute époque.

Le cylindre archaïque de la collection de Clercq (1) réunit les principaux motifs. Plusieur rinceaux (motif I) s'y groupent autour du même axe en formant tantôt le dessin en as de cœur (motif II), tantôt celui de la palmette ramifiée (motif III).

Dans l'art syro-hittite où la grammaire ornementale est

(1) De Clercq et Menant, *Catalogue de la collection de Clercq*, t. I, fig. 39.

particulièrement riche, on voit à côté de différents dessins de tresse réapparaître aussi des rinceaux. Ils se combinent de manières diverses en formant une grande variété de motifs conformes aux compositions ornementales des personnages et des bêtes que nous avons étudiées (1). Dans les monuments chypriotes, l'arbre sacré s'épanouit souvent, tantôt en motif II, tantôt en motif III, tantôt en combinaison des deux réunis autour du même axe (2). Ces documents qui ne sont pas uniques, ont la valeur d'un contrôle. En tous cas, il reste établi que l'application de ces formules a dans les deux arts le même effet. Ce sont les mêmes compositions de personnages et d'animaux, les mêmes chiffres nés d'une fantaisie en apparence libre et qui pourtant se répètent à travers des siècles. Des monstres à corps multiples, des êtres bicéphales apparaissent dans l'Asie ancienne et dans l'Occident. Dans les régions les plus éloignées de l'histoire, le graveur de cachets et l'imagier des églises médiévales cherchent l'extraordinaire, le singulier, le fantastique. Ils ont besoin de formes étranges, sortant de la vie normale. Leur imagination se plaît à unir les choses les plus surprenantes. Elle crée des êtres nouveaux qui incarnent l'animal dans l'image de l'homme et qui humanisent la bête.

Mais il n'y a pas seulement une identité formelle. La parenté de solution ne résulte pas ici de l'accord fortuit de deux morphologies du même ordre. Ce n'est pas une simple analogie de déduction appliquée à la même matière et arrivant aux mêmes effets. Plusieurs détails nous montrent qu'il y a coïncidence en dehors des nécessités de style, un lien plus ferme et plus concret.

(1) Cf. Contenau, *La glyptique syro-hittite*, pl. XI, fig. 60-62, pl. XV, fig. 102, pl. XVI, fig. 108.

(2) Cf. Contenau, *ibid.*, pl. XXXII, fig. 214 ; nous pouvons ajouter encore le curieux cas des empreintes de Farah (fig. 27 *a*), musée de Berlin, cf. O. Weber, *Altorientalische Siegelbilder*, fig. 410, où le motif II, pareil à un ornement roman, figure la tête de Gilgamesh.

CHAPITRE IV

CONCORDANCES ICONOGRAPHIQUES

Les démons. — Labartou et la luxure. — Les libations. — Les combats. — Les scènes rustiques. — L'âne musicien. — Les adorations. — Le personnage entouré d'animaux et la vision d'Apocalypse. — Le Bon Pasteur. — Daniel. — L'aigle héraldique.

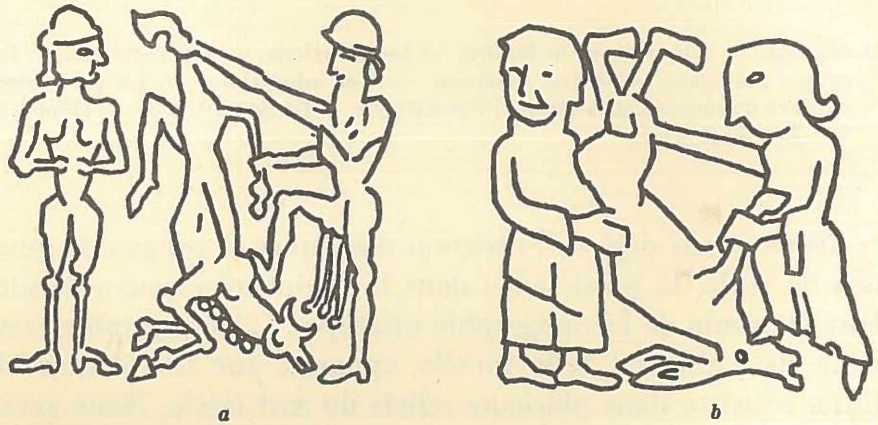
Nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer, à propos de questions de style, la persistance dans la sculpture romane de plusieurs éléments de l'iconographie asiatique. L'iconographie assyrienne de Labartou telle qu'elle apparaît sur les plaques de l'Enfer subsiste dans plusieurs reliefs du XII^e^ siècle. Nous avons cité d'autres séries de personnages tenant des serpents.

Des personnages velus comme Labartou sont sculptés sur les chapiteaux romans de Nazareth. Les démons de Vézelay et de Saulieu ont aussi les jambes terminées par des pattes crochues. Le détail des animaux suspendus aux mamelles peut être retrouvé dans la luxure d'Urcel, de Moissac, de Saint-Sever, de Rustan.

Mais il est plus curieux encore de trouver dans l'art roman la scène des libations. Sur un chapiteau du musée des Augustins à Toulouse, deux personnages assis tiennent chacun un vase d'où coule un filet d'eau. Le dessin est le même que celui de l'eau fertilisante, sur plusieurs sceaux et reliefs d'Orient : striée de minces traits parallèles, elle retombe en un étroit cordon.

D'autres compositions se répètent dans les anciens arts de l'Asie et dans l'Occident roman. Le personnage tenant dans ses mains de petits êtres humains qui est gravé sur un cachet syro-cappadocien (1), réapparaît sur un chapiteau de Hagetmau. Ici aussi, la figure centrale tient comme du gibier, deux personnages suspendus.

La scène de Gilgamesh terrassant un quadrupède, tête en



a *b*

Fig. 31. — *a)* Détail d'un cylindre du style de Kerkouk. B.-N.; *b)* Bas-relief de Saint-Michel de Pavie.

bas, devant un personnage, la déesse nue, telle qu'on la voit sur un cylindre du style de Kerkouk (2) (fig. 31 *a*) se retrouve sur la façade de Saint-Michel de Pavie (fig. 31 *b*). La composition est la même : deux personnages symétriques, et, entre eux, l'animal, tête en bas ; celui de droite saisit la bête par les pattes et appuie le pied gauche sur son cou. Seulement, ici, il ne s'agit pas, sans doute, d'une épopée asiatique, mais d'une simple scène rustique : un paysan abattant un animal.

A Saint-Michel de Pavie (fig. 37) aussi, on reconnaît cer-

(1) Louvre, cf. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux*, II. *Acquisitions*, pl. 97, fig. 4.
(2) B. N., cf. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, fig. 720.

tains détails du combat des quadrupèdes qui se déroule sur une plaque de la tombe du roi d'Our (fig. 36 *a*). Un animal se cabre et dévore les pattes de derrière d'une seconde bête à cornes qui se renverse. Une autre plaque de la tombe du roi d'Our, celle du devant de harpe, est décorée de plusieurs scènes qui attirent notre attention. Nous avons déjà signalé Gilgamesh entouré de deux animaux dont on trouve une réplique à Estany. Dans le second registre, on reconnaît une autre image tout aussi familière à l'art roman : celle de l'âne musicien (fig. 32 *a*), qu'on voit à Saint-Sauveur de Nevers, à Saint-Parize-le-Châtel, aux portails de Saint-Aignan de Cosne, à Fleury-la-Montagne, Meillers, Brioude, Saint-Benoît-sur-Loire et Nantes (fig. 32 *b*) (1). Certains de ces exemples ont une frappante parenté avec l'art sumérien. L'animal est assis sur ses pattes de derrière. La harpe placée devant lui dessine un triangle presque identique et la bête touche les cordes avec le même geste.

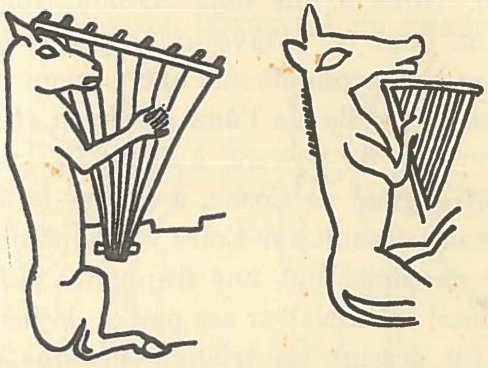
Les animaux humanisés figurent sur plusieurs scènes de la même plaque. L'ours danse, le lion porte un vase, un chien debout, avec un poignard passé dans sa ceinture, apporte une table chargée de morceaux de viande, de têtes et de pattes d'animaux. Une petite bête secoue un sistre. On retrouve le même esprit de la fable qui anime un grand nombre de reliefs romans où des ours, des renards, des oiseaux, imitent avec bonhomie et malice les gestes des hommes.

Il existe encore bien d'autres concordances. Les dieux de la vieille Asie sont souvent représentés soit debout, soit assis, reposant sur des animaux. Sur l'empreinte d'un cylindre cappadocien (2) (fig. 33 *a*), le grand Dieu d'une scène de sacrifice est

(1) Cf. Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, Paris, 1922, p. 340. Un rapprochement analogue a été fait par M. Bernheimer, *ouvr. cit.*, p. 91.

(2) Louvre, cf. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, fig. 585.

assis et son trône se dresse sur un taureau affaissé. Devant lui, presque au niveau de sa tête, on voit ses attributs symboliques, le disque solaire et la lune. Un autre dieu, debout, les pieds posés sur le dos d'un animal, s'avance vers lui. Ces personnages ainsi représentés se retrouvent souvent (1). Ils marchent générale-



a *b*

Fig. 32. — *a)* Détail du devant de harpe. Tombe du Roi. Our ; *b)* Détail d'un chapiteau provenant de l'ancienne cathédrale de Nantes.

ment vers le dieu principal qui est assis de profil sur un trône devant lequel montent un astre et un croissant de lune. C'est un thème d'adoration.

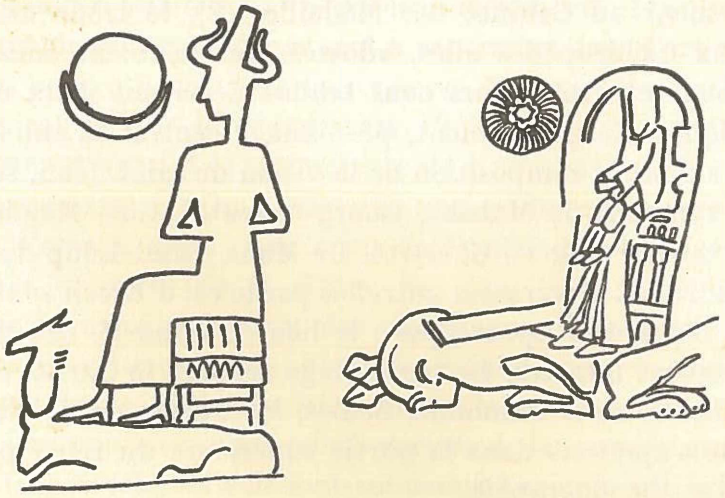
Plusieurs détails de son iconographie se retrouvent sur le tympan de Neuilly-en-Donjon (fig. 33 *b*) : c'est la scène des mages apportant leurs offrandes à l'Enfant. Nous n'avons pas ici à insister sur l'origine orientale de la légende. Heuzey (2) signale que le thème de la Déesse et de l'Enfant adoré a été connu de la Chaldée. Tout récemment Evans (3) a essayé de suivre la

(1) Cylindres syro-hittites. Louvre, cf. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux*, II. *Acquisitions*, pl. 94, nos 22 et 23.

(2) *Les origines orientales de l'art*, p. 91 et suiv.

(3) A. Evans, *The earlier religion of Greece on the light of cretan discoveries*, London, 1931.

transformation du mythe en légende chrétienne. Il est important de voir renaître certains éléments caractéristiques de l'adoration orientale dans la composition romane. La Vierge et le Christ sont vus de profil. L'étoile est placée juste au même endroit que le signe astral de la divinité. Les mages s'avancent vers elle



a *b*

Fig. 33. — *a)* Détail d'une empreinte de cylindre cappadocien. Louvre ; *b)* Détail du relief du tympan de Neuilly-en-Donjon.

comme dans une adoration de l'Asie, l'un derrière l'autre. Et de même que le trône de la Vierge, ils se dressent sur le dos de bêtes monstrueuses. Il est surprenant de reconnaître en elles le taureau et le félin, attributs symboliques du Grand Dieu et de la Grande Déesse (1). Ainsi, en plein XII^e siècle réapparaît sous sa forme première un thème qui a été déjà élaboré et transformé par l'art chrétien (2).

Le thème des animaux combattus par Gilgamesh qui appa-

(1) Pour les attributs des dieux, voir Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, p. 382.
(2) M. Mâle, *ouvr. cit.*, p. 430, voit dans ces bêtes le symbole des puissances du mal.

raissent souvent près du trône divin ou royal intervient sans aucun doute aussi dans la formation d'un autre thème, très répandu dans l'art roman. Sur un cachet hittite du Louvre (1) figurent deux quadrupèdes adossés au-dessous d'un siège solennel. Sur la coupe de Chosroès provenant du trésor de Saint-Denis, actuellement au Cabinet des Médailles (2), le trône est porté par deux quadrupèdes ailés, adossés, qui semblent émaner du personnage central. Leurs cous tendus décrivent deux courbes symétriques. Ce groupement, personnage central et animaux se retrouve dans la composition de la vision de saint Jean, sculptée sur les tympans de Moissac, Bourg-Argental, Luz, Maguelonne, et plus tard, d'Angers, Chartres, Le Mans, Saint-Loup-de-Naud. Les quadrupèdes terrassés autrefois par le roi d'Erech sont devenus les bêtes de l'Apocalypse : le lion et le bœuf. Les grandes lignes restent intactes. Le personnage central, le Christ, entouré de symboles, reste immobile. Seules, les figures de l'aigle et de l'homme s'ajoutent dans la partie supérieure du relief pour en compléter l'iconographie.

Un autre thème de l'iconographie chrétienne attire notre attention : celui du Bon Pasteur, qui a été si répandu, particulièrement en Auvergne, dans l'art roman. La même figure tenant la bête de la même manière peut être signalée sur la patère de Dali (3), sur une coupe phénicienne de Chypre, sur le relief de Karkemish (4) où les serviteurs apportent les chevreaux du sacrifice (5). Dans l'art roman, on la trouve à Besse-en-Chandesse, Issoire, Orcival, Riom, Saint-Nectaire et Valence. Il est naturel

(1) Louvre, cf. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux*, II. *Acquisitions*, pl. 101, fig. 116.
(2) Cf. F. Sarre, *L'art de la Perse ancienne*, Paris, s. d., pl. 144.
(3) Cf. Longperrier, *Musée Napoléon III*, pl. XV.
(4) Cf. Pottier, *L'art hittite*, Paris, 1926, fig. 33.
(5) Cf. Pottier (*ibid.*, p. 81), qui signale la parenté de ce groupe avec le Bon Pasteur chrétien.

de penser d'abord que l'Hermès Criophore, devenu le Bon Pasteur des catacombes, s'interpose ici entre les prototypes orientaux et les figurations romanes (1). Mais une première observation doit nous retenir. La facture du dessin, le schématisme de la composition y sont infiniment plus proches du style de l'Asie ancienne que de l'image touchée par le pinceau alexandrin. D'autre part, le porteur de bêlier n'est pas seul à reparaître dans l'art roman. D'autres compositions dont on retrouve des exemples également très anciens et que le premier art chrétien n'a pas connues y interviennent aussi. Les monuments de Karkemish sont ici d'une importance capitale. On y retrouve non seulement le prototype du Bon Pasteur, mais aussi celui de Daniel dans la Fosse aux lions. Les animaux de la statue du dieu (2) sont compris de la même manière que ceux des chapiteaux d'Arles, de Borgo San Donnino, Lescar, Luz, Modène, Saint-Lizier, du musée de Toulouse. Ils ne sont pas ici à demi dressés, ou renversés, la tête en bas, comme sur les reliefs dérivés de la formule ornementale de Gilgamesh, mais ils sont solidement campés sur le sol. Ils occupent les côtés opposés du bloc ; sur la face apparaît un génie qui les tient au collier et devient en Occident, Daniel. La masse architecturale, inconnue des Catacombes, les grandes lignes de la composition sont les mêmes.

Ainsi, différents thèmes sont traités de la même manière dans l'art ancien d'Asie et dans l'art roman ; les serpents, le corps velu de Labartou, les animaux qui se suspendent à ses mamelles, les libations, le trône et les animaux symétriques, la scène de l'Adoration et son socle d'animaux, le Bon Pasteur, Daniel, l'âne musicien. Nous laissons de côté les analogies entre

(1) Pour l'histoire du motif, cf. A. Veyries, *Les figures criophores de l'art grec, de l'art gréco-romain et de l'art chrétien*, Paris, 1884.
(2) Cf. Pottier, *L'art hittite*, fig. 37.

la représentation d'Adam et d'Ève, de l'arbre ornemental et de la légende suméro-akkadienne de la Chute (1) où interviennent les mêmes éléments. Toutes ces formes de parentés, les unes stylistiques, les autres iconographiques semblent s'unir dans une représentation peut-être plus frappante que toutes celles dont nous nous sommes occupé jusqu'ici : l'aigle héraldique, emblème de Nin-Girsou renaît presque sans changement en Occident. Cet aigle aux ailes déployées, à tête de lion, « liant » deux quadrupèdes, est l'un des motifs les plus anciens de l'Asie antérieure. On le voit sur des vases de Suse du style I. Dans le style II, il est déjà pleinement développé en Élam. C'est d'abord l'aigle tenant dans ses serres des petits oiseaux puis des bouquetins (2). M. Thureau-Dangin (3) a montré que cet aigle héraldique portait le nom d'Imgi et qu'il était l'emblème de plusieurs divinités, aspects divers du même dieu Nin-Ourta, par exemple Zababa, le Nin-Ourta de la ville de Kish et peut-être Nin-Shoushinak, le Nin-Ourta de Suse. Heuzey (4) explique comment cet emblème qui a été aussi celui de la ville de Lagash s'était peu à peu propagé vers l'Ouest. Comme exemple de la représentation d'Imgi, nous pouvons citer celui de la plaque de bitume au nom de Doudou (5), celui du bas-relief de Our-Nina provenant de Tello (6), celui du cuivre de Tell-el-Obeid (7) enfin ceux du vase d'argent d'Entemena (8).

Après des siècles, bien loin des villes auxquelles il servit d'armoirie et des dieux dont il fut le mystérieux attribut, dans

(1) Cf. Langdon, *Poème sumérien du Paradis, de la Chute et du Déluge*, traduit par Virolleaud, Paris, 1919.
(2) Cf. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, p. 604.
(3) *L'aigle Imgi*, *Revue d'Assyriologie*, XXIV, 1927.
(4) *Les armoiries chaldéennes de Sirpourla : Monuments Piot*, Paris, 1894.
(5) Louvre, cf. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, fig. 357.
(6) Louvre, cf. Heuzey, *Catalogue*, p. 93.
(7) British Museum, cf. Hall, *Al-Ubaid*, London, 1930, pl. VI.
(8) Louvre, cf. *Monuments Piot*, 1895.

l'Espagne musulmane au x^e siècle, à Medina-Az-Zahara (1), et deux siècles plus tard, sur le portail de Saint-Michel de Pavie et sur la fresque de la cathédrale de Clermont puis, en 1305 à Grenade (2), il réapparaît encore plusieurs fois. Les ailes déployées avec une queue magnifique, il tient dans ses serres les bêtes symétriques. Il est vrai que l'aigle sumérien a une tête de lion, mais cette réserve ne confère que plus de force à l'indiscutable parenté des deux figures, car les oreilles du fauve persistent souvent sur le crâne de l'oiseau de proie. Cette apparition en Europe médiévale de l'une des plus anciennes armoiries de Chaldée est pour nous de première importance. La figure héraldique se pose comme une sorte de sceau sur un réseau d'analogies et de concordances qui semblent toutes aboutir à elle.

Ces analogies et ces similitudes quelque surprenantes qu'elles soient, nous autorisent-elles à nous demander si l'art roman s'est inspiré des anciens arts de l'Asie et de quelle manière, par quel chemin le contact aurait pu s'établir ?

(1) Cf. Bernhard and Ellen M. Whishaw, *Hispano arabic art at Medina-Az-Zahara, Burlington Magazine*, August, 1911, pl. I, fig. A.

(2) Cf. Enrique Serrano Fatigati, *Portadas artisticas de monumentos españoles*, Madrid, s. d., pl. de la p. 23. La même figure peut être signalée à Marrakech (x^e s., Maroc), cf. Migeon, *Manuel d'art musulman*, t. I, Paris, 1927, fig. 89.

CHAPITRE V

DE L'ART SUMÉRIEN A L'ART ROMAN

I. La transmission et les contacts. — II. Rôles respectifs des styles dans la vie des échanges. — Les âges des métaux et la première couche orientale en Europe. — L'art barbare : le règne des procédés abstraits et de la poétique des monstres. — Les arts du haut Moyen Age : les tissus transmettent les motifs, non le procédé ornemental. — Les arts précieux de l'Islam perfectionnent le réseau abstrait. — Les manuscrits développent la technique ornementale et renouvellent les images.

L'importation des formes orientales en Occident date des temps les plus anciens. Elle se développe particulièrement dans la seconde période hallstatienne. A Este, à Bologne, en Italie, dans le Tyrol, la Carniole, la Styrie, apparaît un décor nettement asiatique : quadrupèdes ailés, sphinx, centaures et toutes sortes d'animaux fantastiques (1). Une série de vases de bronze découverte au Nord des Alpes enrichit encore ce répertoire déjà varié. Le vase du tumulus de Grächwil près de Berne (2) montre des génies ailés et des animaux affrontés et adossés. On retrouve la composition du personnage entre des bêtes dont certaines ont la tête en bas. Les anses du vase en bronze de Cumes en Campanie (3) ressemblent singulièrement aux pendentifs en or de

(1) Cf. Déchelette, *Manuel d'archéologie préhistorique*, Paris, 1913, p. 764.
(2) *Ibid.*, fig. 305 et 306.
(3) *Ibid.*, fig. 307.

l'époque d'Agadé (1). On y voit le motif de Gilgamesh que nous avons plusieurs fois signalé dans l'art roman.

Cette importation de motifs asiatiques ne s'interrompt pas à l'époque de La Tène : les agrafes de Somme-Brionne (Marne), de Hauviné (Ardennes) et de Weisskirchen (prov. du Rhin) ont souvent un décor d'animaux adossés dont la composition ornementale est très nette (2). Les bêtes ornant les bandes de bronze repoussé des baquets de bois d'Aylesford et de Marlborough (3) sont des témoins du rayonnement de cette importation. Elle fut particulièrement active dans le Sud et le Sud-Est de l'Espagne où apparaît tout une faune fantastique, sphinx, lions à têtes humaines.

Il est important aussi de noter qu'on a trouvé en Sardaigne, dans la nécropole de Tharros, toute une glyptique qui semble être l'œuvre d'un atelier local et où les influences assyrienne et phénicienne sont très marquées (4).

L'art étrusque, si étroitement lié à l'Orient, fut aussi une source puissante de la propagation des vieux thèmes asianiques. Des bijoux, des objets, la glyptique trouvés dans des tombes à Caere, Corneta-Tarquinia, Preneste, Volterra sont souvent ornés des motifs dont nous nous sommes occupé. Le faisceau de broches trouvé dans une sépulture étrusque de la région d'Ancône, par exemple (5), est surmonté d'un petit personnage au-dessous duquel figurent deux bêtes adossées. On reconnaît sans peine le thème qui apparaît successivement sur un cachet hittite, sur la coupe de Chosroès et se développe sur le tympan de Moissac. Les bêtes affrontées sont sculptées sur une pierre de

(1) Cf. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, fig. 487.
(2) Cf. Déchelette, *ouvr. cit.*, fig. 524 et 525.
(3) *Ibid.*, fig. 658.
(4) Cf. Menant, *Recherches sur la glyptique orientale*, t. II, Paris, 1883 ,p. 253.
(5) Cf. Déchelette, *ibid.*, fig. 318.

Bologne (1). Le quadrupède à tête double, tel qu'il est esquissé par la décoration de Suse, pour se développer avec le chapiteau perse réapparaît sur le disque de bronze de Civitella (2). La composition de Gilgamesh se retrouve sur le miroir Arnoaldi (3) et sur d'autres monuments (4). La sirène à deux queues peut être signalée sur un chapiteau de Chiusi (5). La composition de Monteleone di Spoleto (6) reproduit le combat des bêtes des escaliers de Persépolis. Même le personnage caucasien aux jambes transformées en tresse se voit sur une stèle étrusque (7). La stylistique ornementale est toujours d'une remarquable pureté. Sur un disque de Tarquinia (8) se compose avec les corps des personnages agenouillés le dessin du svastica. D'autres schémas géométriques interviennent souvent dans les éléments de l'art étrusque. Mais ce qui est encore plus important, il connaît aussi le relief. M. Soulier a fait déjà le rapprochement de la sculpture étrusque de la porte d'une tombe de Tarquinia (musée archéologique de Florence) et d'un tympan roman provenant de l'église de S. Giusto de Volterra (musée de Volterra) (9). On y retrouve, en effet, la bête monstrueuse à double corps dont l'histoire a été retracée par M. Pottier (10), et dont nous avons signalé quelques autres exemples romans. Ces comparaisons peuvent se multiplier. Les griffons affrontés attaquant un cerf, tels qu'on les voit dans la construction romane de la cathédrale de Volterra, à S. Pietro de Spalato et à S. Maria Forisportam de Lucques ont une

(1) Cf. A. Grenier, *Bologne villanovienne et étrusque*, Paris, 1912, fig. 134.
(2) Cf. P. Ducati, *Storia dell'arte etrusca*, t. II, Firenze, 1928, pl. 49, fig. 154 *b*.
(3) Cf. A. Grenier, *ouvr. cit.*, fig. 118.
(4) Cf. P. Ducati, *ouvr. cit.*, pl. 56, fig. 169.
(5) *Ibid.*, pl. 177, fig. 452.
(6) *Ibid.*, pl. 108, fig. 288.
(7) *Ibid.*, pl. 153, fig. 399.
(8) *Ibid.*, pl. 67, fig. 203.
(9) Soulier, *Les influences orientales dans la peinture toscane*, Paris, 1924, p. 173 et suiv., fig. 81.
(10) Pottier, *Histoire d'une bête.*

indiscutable parenté avec les motifs étrusques de vases et de sarcophages (musée de Volterra) inspirés du vieil Orient (1). Cette série se complète par les décorations de l'urne funéraire de Settimello et du candélabre pascal de Saint-Paul-hors-les-Murs de Rome entre lesquels M. Bernheimer a signalé les rapports (2). Le rôle de l'art étrusque dans la formation de la sculpture romane ne se limite donc pas à une simple transmission de thèmes et de motifs, il peut inspirer aussi le modelé et la facture.

Ainsi dès l'époque protohistorique et même avant, se forme en Europe tout un fonds précieux d'images et de motifs venus de l'Orient ancien qui se renouvelle et s'enrichit à plusieurs reprises (3).

Les Coptes, les Syriens, les Barbares, les Arabes et Byzance enfin, ont fortement contribué à l'élargir. On sait que le contact entre l'Europe et l'Orient a été constant grâce aux pèlerinages, aux voyages, au commerce, sans parler des croisades et d'autres puissants facteurs historiques. Les colonies d'Orientaux en Occident au début du Moyen Age ont été étudiées par M. Bréhier (4). M. Ebersoldt a récemment réuni une documentation très riche (5) sur les voies par lesquelles se poursuivirent les échanges. Certains itinéraires indiquent des directions très suggestives. Au IX^e^ siècle, le seigneur franc Fromond part pour les Lieux Saints avec ses deux frères pour expier un crime. Ils se rendent en Égypte, à Carthage, reviennent à Rome puis retour-

(1) Soulier, *ouvr. cit.*, p. 177.
(2) *Ouvr. cit.*, pl. IV, fig. 11 et 12.
(3) Nous laissons de côté les motifs orientaux conservés dans l'art grec et dans l'art romain qui occupent une place particulière et dont l'étude se complique par les éléments nouveaux d'un style souvent contradictoire à l'art roman.
(4) *Les colonies d'Orientaux en Occident au commencement du M.-A.*, *Byzantinische Zeitschrift*, t. XII, 1903.
(5) *Orient et Occident*, Paris-Bruxelles, 1928-1929.

nent au Saint-Sépulcre, visitent la Galilée, l'Arménie, l'Anatolie le Mont-Sinaï, les rivages de la mer Rouge.

Benjamin de Tudelle, parti en 1160 de Saragosse ne fut certes pas le premier à pénétrer au cœur de l'Asie. Partout il trouve le témoignage de relations anciennes et régulières. Montpellier par exemple assure un important trafic avec l'Égypte, la Lombardie, l'Angleterre et la Syrie (1). Il va en Grèce, en Palestine, voit Babylone, signale l'emplacement de Ninive, visite Samarkand, atteint peut-être l'Inde, rentre par Alexandrie et se rend à Paris. Il rencontre en Orient des Francs nombreux. Il décrit les monuments qui retiennent son attention et certains passages de son récit montrent que le bestiaire ancien éveille sa curiosité (2).

Des objets orientaux arrivent en Europe par des voies diverses. Les trésors d'églises comme ceux de Monza, de Conques, de Sens, de Silos, Trèves, Aix-la-Chapelle, Saint-Denis, par exemple, s'enrichissent d'étoffe coptes et sassanides, d'ivoires arabes ou byzantins, où réapparaissent souvent les images de la vieille Asie.

L'art roman, élaboré sur un sol où les apports orientaux constants ont déposé des couches déjà anciennes, mis en contact avec des arts où le style asiatique renaît avec éclat, dispose ainsi d'une vaste matière où revivent avec plus ou moins d'intensité les éléments des vieux arts d'Orient.

Une remarque s'impose : la valeur de cette matière est inégale, l'homme de Hallstatt ou de La Tène, l'Étrusque, le Barbare, l'orfèvre arabe ou le tisserand sassanide, le voyageur à travers les déserts de l'Orient ne voient pas la même forme

(1) Cf. Benjamin de Tudelle, *Voyage autour du monde*, Paris, 1830.
(2) Cf. Benjamin de Tudelle, *ouvr. cit.*, p. 103 ; voir aussi R. Dussaud, *Le sanctuaire phénicien de Byblos d'après Benjamin de Tudelle, Syria*, 1926, p. 247.

avec le même esprit. Ils s'en inspirent, mais la recréent. Il y a choix, adaptation, interprétation. De la même forme sont retenus des éléments différents, qui ont chacun leur sens propre et leur valeur particulière dans l'élaboration de la sculpture romane.

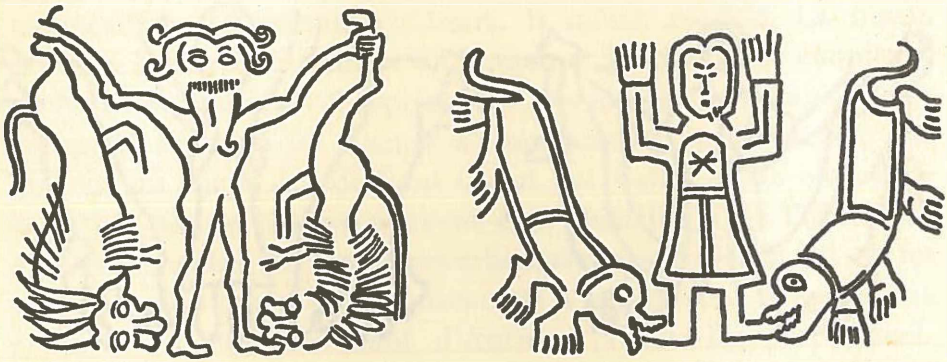
Il nous est difficile d'établir dès maintenant le caractère du rôle joué par l'ancien fond préhistorique inspiré par l'Asie. A-t-il transmis à l'art roman des thèmes et des éléments de style qui se renouvellent du reste avec plus d'éclat aux époques moins éloignées des XI^e^ et XII^e^ siècles, ou a-t-il simplement préparé un terrain aux apports ultérieurs qui affluent par diverses voies ? C'est-à-dire a-t-il introduit dans l'Occident médiéval des images précises ou simplement contribué à l'éducation d'un goût ? Il semble que même s'il n'a pu intervenir directement, il a favorisé en grande partie l'épanouissement des formes de l'art barbare et des arts orientalisants qui ont trouvé en Occident un sol tout prêt à les recevoir.

Le rôle de ces derniers a été plus direct. L'orfèvrerie des Scythes et des Barbares, l'ornementation des objets mérovingiens et carolingiens constituent une chaîne continue reliant l'art roman aux arts de l'Orient ancien (1). En suivant leur développement on peut voir comment les thèmes asiatiques se réveillent de nouveau à la vie. Sur la plaque de ceinture de Jouy-le-Comte par exemple (2) réapparaît l'ancienne composition de Gilgamesh entouré d'animaux la tête en bas (fig. 34 *b*). Mais ici c'est déjà Daniel entre les lions lui léchant les pieds comme à San-Pedro de la Nave (fig. 35 *b*). Entre le cachet sumérien, le vase du tumulus de Grächwil et le relief roman c'est une importante étape.

(1) Nous laissons de côté l'art irlandais (cf. F. Henry, *La sculpture irlandaise*, Paris, 1932) ; sa sculpture, très influencée par l'Orient, constitue un groupe à part que nous étudierons plus tard du même point de vue.

(2) Cf. *Gazette archéologique*, Paris, 1889.

Les griffons, les bêtes symétriques les monstres et les personnages qui se confondent souvent avec l'ornement, toute la géométrie de ces décorations barbares évoquent et renouvellent encore une fois avec force le style de Chaldée et de l'Asie antérieure qui a déjà été connu en Occident avec Hallstatt. On y retrouve la



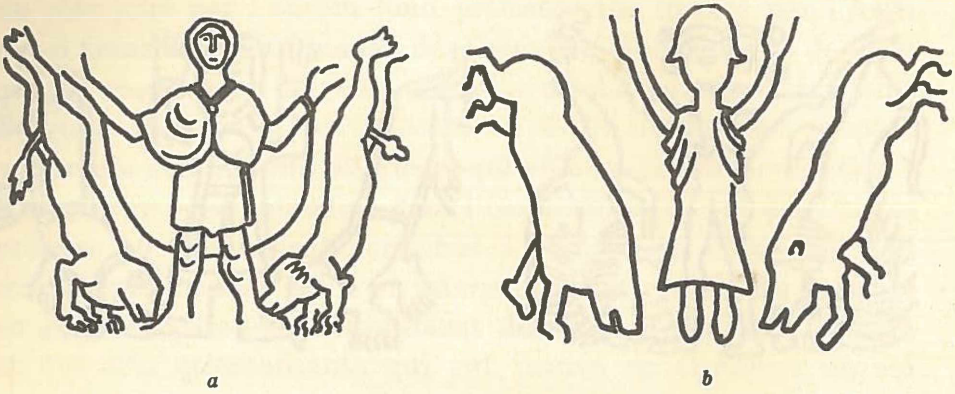
a *b*

Fig. 34. — *a)* Détail d'un cylindre sumérien archaïque : Gilgamesh terrassant les lions ; *b)* Plaque de ceinturon de Jouy-le-Comte : Daniel dans la fosse aux lions.

qualité précieuse de l'ornement, l'amour du fantastique, le souci d'une composition calculée avec soin. Ces formes d'une origine souvent complexe qui, en Europe, précèdent l'épanouissement de la sculpture romane ont certainement joué un rôle considérable dans la formation de la stylistique ornementale. Ils ont renouvelé tout une esthétique des combinaisons abstraites et ressuscité la poétique du monstrueux. Mais du répertoire ancien ils n'ont pas transmis tous les éléments. La dialectique savante des formes ornementales n'a pas ici l'ancienne vigueur. Certaines images sont déformées par la nouvelle technique du métal et du cloisonné, leur gamme est incomplète, elles ont leur propre accent. Malgré la multitude de points communs, ces objets du haut Moyen Age occidental ne suffiraient pas pour expliquer

toute la complexité des concordances et des rapports qui lient la sculpture romane au vieilles compositions de l'Asie.

Les arts du haut Moyen Age oriental permettent de combler certaines de ces lacunes. On a beaucoup parlé, en évoquant les influences orientales du rôle des tissus sassanides et coptes



a *b*

Fig. 35. — *a)* Bas-relief d'Akthamar (Arménie) ; *b)* Bas-relief de San Pedro de la Nave (Espagne).

ainsi que des ivoires arabes (1). L'iconographie des animaux affrontés et adossés de chaque côté d'un arbre, des oiseaux symétriques aux cous enlacés, des monstres à corps doubles, des bêtes s'entre-dévorant, même le personnage entouré de quadrupèdes et l'aigle bicéphale seraient introduits dans l'art roman par les trésors apportés d'Orient et par les précieux coffrets de Byzance ou de l'Espagne musulmane. Certes ces magnifiques objets touchés par le reflet des vieilles cultures d'Asie qu'ils renouvellent souvent avec beaucoup d'éclat sont pour la formation de la

(1) Courajod, *Leçons professées à l'École du Louvre*, Paris, 1889-1903, t. I., p. 241 ; Mâle, *ouvr. cit.*, p. 340 et suiv. ; Marquet de Vasselot, *ouvr. cit.* ; E. Berteaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris, 1904 ; Deschamps, *Étude sur la renaissance de la sculpture en France*, *Bulletin monumental*, 1-2, 1925 ; Soulier, *ouvr. cit.* ; E. Maillard, *Saint-Jouin-de-Marnes*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1924 ; Serapio Huici, *Marfiles de San Mellan de la Cogolla y Esculturas de Santo Domingo de Silos*, Madrid, 1925 ; Bernheimer, *ouvr. cit.*

sculpture romane d'une importance considérable. Il est des cas où la relation est manifeste. Le coffret d'ivoire byzantin du musée civil de Pise et l'archivolte de Saint-Zenon de Vérone (1) sont décorés du même motif asiatique de la poursuite d'animaux. Il n'y a pas seulement identité de thème. On y retrouve la même composition, les mêmes contours, le même modelé. Le dessin du tissu byzantin du musée de Bergen et le relief d'un chapiteau de N.-D. de Poitiers (2) représentent les mêmes animaux adossés en motif II dont les queues s'épanouissent en palmette. Les griffons du chapiteau de Sant Cugat del Vallès et du cloître de la cathédrale de Gérone peuvent être identifiés avec l'ornement du tissu oriental du Kunstgewerbemuseum de Berlin (3) et les chevaux affrontés d'un chapiteau de Vignory sont presque une copie de l'étoffe provenant d'Antinoe (Haute-Égypte) actuellement à Berlin (4). L'aigle bicéphale si fréquent dans la sculpture romane ne se retrouve pas seulement sur le bas-relief musulman de Medina-Az-Zahara mais aussi dans l'ornementation des tissus arabes des musées de Siegburg et de Berlin, ainsi que sur l'étoffe byzantine de Saint-Pierre de Salzburg et le tissu du trésor de la cathédrale de Sens (5). Le combat d'animaux de Parme peut être rapproché des motifs de plusieurs plaques arabes en ivoire de Mésopotamie (6) ou de Sicile (7). La figure de la sirène à double queue trouve son prototype immédiat dans la figure copte d'Ahnas (8).

Ces quelques exemples qu'on pourrait multiplier à l'infini

(1) Cf. Bernheimer, *ouvr. cit.*, fig. 23 et 24.
(2) *Ibid.*, fig. 44 et 46.
(3) *Ibid.*, fig. 48 et 50.
(4) *Ibid.*, fig. 47 et 49.
(5) *Ibid.*, pl. XXX et XXXI ; Mâle, *ouvr. cit.*, fig. 203.
(6) Cf. Migeon, *Manuel d'art musulman*, t. I, Paris, 1927, fig. 148.
(7) *Ibid.*, fig. 150.
(8) Cf. Duthuit, *La sculpture copte*. Paris, 1931, pl. XXIII.

permettent souvent de retrouver les liens entre le relief roman et le répertoire des anciens arts asianiques. Ils sont une importante charnière entre deux mondes éloignés dans l'espace et le temps. Le contact entre l'art médiéval de l'Occident et celui de l'Orient une fois établi, il est facile d'arriver jusqu'aux sources des motifs et de reconstituer tous les tournants de leur chemin. Le trajet du groupe des bêtes en combat qui mène du cachet archaïque sumérien, en passant par les cachets assyriens et achéménides et les tissus sassanides jusqu'aux tissus arabes et la sculpture romane peut être reconstitué avec beaucoup de précision (1). L'histoire de l'aigle à deux têtes qui revit successivement dans l'art hittite et sassanide avant de s'incarner dans les formes musulmanes qui le transmettent à l'Occident se retrace aussi dans toute son ampleur (2). On suit avec beaucoup de netteté les métamorphoses de la sirène, toute ornementale dans l'art sumérien et les bronzes du Louristan, animée par un style nouveau dans l'art grec (3) et durcie de nouveau en schéma d'ornement chez les Coptes et les artistes romans. L'évolution du groupe de Gilgamesh entouré de lions peut être aussi suivi à travers les cachets sumériens, babyloniens, hittites, assyriens, achéménides. Encore figé dans l'art grec archaïque (4), il se transforme complètement avec l'épanouissement de l'hellénisme (5), s'immobilise chez les Sassanides, dans les ivoires arabes, sur les plaques barbares et sur le chapiteau médiéval. Si long que

(1) Cf. Bernheimer, *ouvr. cit.*, fig. 104-106.

(2) Cf. Mâle, *ouvr. cit.*, p. 350.

(3) Musée national d'Athènes ; Louvre, salle de la céramique italiote, vitrine B, n° 509.

(4) Nous pouvons signaler la composition asianique du personnage entouré d'animaux tête en bas sur un bronze d'Olympie, cf. O. Keller, *Die antike Tierwelt*, Leipzig, 1909, fig. 13 *c*, et sur un ivoire du sanctuaire d'Artémis Orthia à Sparte, cf. Ch. Picard, *Les origines du polythéisme hellénique, Ère homérique*, Paris, 1932, pl. XI.

(5) Les éléments iconographiques de la composition du héros sumérien attaquant les lions peuvent être reconnus dans la Ménade, couronnée d'un serpent et brandissant une panthère renversée, sur un vase grec, cf. Ch. Picard, *ouvr. cit.*, pl. XVIII.

soit ce parcours des motifs, on peut retrouver avec plus ou moins de sûreté presque chacune de ses étapes. La question qui se pose c'est de savoir si les arts précieux du haut Moyen Age oriental qui reçoivent et qui transmettent des thèmes plus anciens constituent un ensemble aussi homogène que l'art sumérien et ses dérivés immédiats d'une part et la sculpture romane de l'autre, si le secret des combinaisons créatrices y est fidèlement transmis, ou bien si les ivoires et les étoffes ne font que conserver les vestiges d'une technique désormais sans vie ?

La première remarque qui s'impose, c'est que les tissus, tout en restant fidèles aux thèmes figurés hérités des monuments anciens l'interprètent le plus souvent d'une manière particulière. La technique du tissage déforme inévitablement le dessin. L'entrecroisement des fils qui doit être respecté efface la courbe ornementale. Introduite dans une matière nouvelle, la ligne perd sa netteté. Les contours n'ont ni la même souplesse, ni la même fermeté. Le jeu de l'ornement se durcit et s'appauvrit. Ainsi transposé et déformé le décor curviligne tend au stéréotype. Dans toutes ces formes, si riches soient-elles, on ne retrouve plus le mouvement secret qui évoque et qui crée les formes diverses : monstres bicéphales, bêtes à deux corps et à tête unique, êtres chimériques à membres et à troncs multiples. De toutes ces images qui se tiennent, se déterminent et se complètent, il ne subsiste ici que des fragments et il est difficile de suivre l'enchaînement créateur des motifs. Tous les personnages et les bêtes reproduits sur les tissus s'éloignent indéfiniment, sans se toucher comme une suite solennelle d'armoiries. C'est une rangée d'ornements. Introduits dans un nouveau monde de formes, ils prennent un sens nouveau et élaborent une autre poétique.

Cette passivité de copistes qui empruntent l'extérieur d'une

forme sans participer à sa vie interne s'accuse aussi dans la décoration arabe et sassanide des coupes, des plats, des ivoires, des objets précieux où la liberté ornementale n'est pourtant pas gênée. Cet art reproduit fidèlement plusieurs motifs sans se soucier de leur structure cachée ni des causes qui les ont suscités. C'est surtout un décor calculé avec une extrême élégance intellectuelle qui se satisfait de la pureté des solutions. L'image est noyée dans l'ornement. Elle est conçue surtout comme un jeu de courbes, de droites et d'angles et ses variations sont relativement limitées. Elle ne se métamorphose pas. Elle ne renouvelle pas constamment l'armature abstraite, elle est elle-même immobilisée. Les Arabes enrichissent le réseau linéaire, mais ils n'ont pas le goût d'y faire foisonner les aspects multiples de la matière figurée. Leur rôle semble avoir été surtout de perfectionner des combinaisons abstraites mais non d'en faire naître la vie.

Si importants que soient ces objets pour justifier certains aspects de la sculpture romane, ils n'expliquent pas encore l'origine de sa technique. Par rapport à la puissance et à la plénitude avec lesquelles s'épanouit la stylistique romane, ces formes qui se placent entre la fin d'un art et le début d'un autre, semblent plutôt être les témoins d'un déclin académique que ceux d'une féconde période expérimentale.

Ce n'est pas là, mais sur les pages des manuscrits que se développe surtout la stylistique ornementale. Travaillée comme un dessin d'orfèvre, la miniature du haut Moyen Age s'inspire beaucoup des anciens arts précieux. Elle leur emprunte non seulement des thèmes isolés, mais aussi la technique qu'elle adapte à ses propres besoins. Elle ne se limite pas à reproduire passivement des figures de bêtes symétriques ou en combat, inscrites dans différents motifs décoratifs, elle recrée sa matière propre. L'architecture de la lettre se substitue à l'ordonnance

de l'ornement, le rythme calligraphique plus spontané et plus vivant aux courbes durcies des anciennes figures ce qui renouvelle complètement le dessin. Le principe reste le même : c'est toujours le jeu des contours abstraits et des images vivantes mais le répertoire varie. Le changement d'armature trouble la vie figée des formes et lui donne un essor nouveau. C'est grâce à cette transformation du réseau que s'animent et se recréent es vieux motifs. A l'aide de recettes nouvelles, l'artiste recompose et refait les images ornementales de personnages et de bêtes. Il ne copie plus, il n'imite plus servilement les anciennes figures. Il s'agit ici d'une vraie renaissance du procédé.

Déjà au début du VI^e siècle, le Dioscoride de Vienne offre un vaste répertoire d'initiales zoomorphiques. Des poissons, des poulpes, des dauphins et des bêtes variées se plient et s'étirent pour composer le dessin des lettres. Ce décor se développe rapidement et envahit les manuscrits arméniens, francs, lombards, visigothiques, carolingiens et irlandais (1). Du Caucase jusqu'aux Iles Britanniques, il constitue une chaîne continue, à la fois homogène et diverse, d'une singulière richesse. Sous la plume du calligraphe apparaissent des oiseaux, des monstres, des personnages aux corps allongés, désarticulés, courbés qui s'étreignent, se mordent, s'entredévorent et dont le support et le squelette est donné par la majuscule. La fantaisie n'a plus de limite. Jamais jusqu'ici on n'a réussi à trouver à l'intérieur d'un réseau immobile de courbes tant de liberté et de caprice. M. Bréhier cite un D du Lectionnaire de Luxeuil (2) fait d'un paon, la tête en bas, le col recourbé, la queue étalée en l'air. Ailleurs la même lettre est formée d'un quadrupède luttant contre un

(1) Cf. L. Bréhier, *L'art en France*, Paris, s. d., chapitre *Calligraphie et enluminure des manuscrits.*

(2) B. N. lat. 9427.

serpent. Le E du sacramentaire provenant de Gellone (1) est fait de quatre poissons se mordant mutuellement ; le S, de sept poissons en zigzags. Certaines lettres arméniennes sont construites par une combinaison étrange de plusieurs bêtes superposées et s'entre-dévorant (2). Dans les lettres géorgiennes, une tête humaine fait partie d'un corps de serpent. On y voit aussi des animaux enlacés (3). A l'intérieur des mêmes lignes, les images changent sans cesse. Les métamorphoses deviennent particulièrement complexes dans les manuscrits irlandais où les spirales et les entrelacs constituent un réseau encore plus riche et plus serré qui atteint une virtuosité extraordinaire (4). Le livre de Kells, l'évangéliaire de Durrow (5) donnent des exemples étonnants d'échanges entre l'image de l'homme, de la bête et le décor abstrait.

Ainsi tandis que les arts précieux du Moyen Age oriental, les tissus et les ivoires sassanides, arabes, byzantins et coptes, se bornent à reproduire différents motifs en oubliant souvent la technique qui les a engendrés, les manuscrits développent surtout cette technique. Ils ne se contentent pas de répéter les formes anciennes. Tout en restant fidèles aux vieux principes, ils inventent un univers nouveau. C'est dans les initiales zoomorphiques, les tresses et les spirales écrites que se recrée et reprend conscience d'elle-même la stylistique ornementale.

Tels sont les arts et les milieux qui préparent en partie l'épanouissement de l'art roman. Dans l'ensemble des forces

(1) B. N. lat. 12048.

(2) Évangéliaire du roi Hetoum, école de Drazarg, Bibliothèque d'Etchmiadzin, man. n° 979 du catalogue.

(3) Évangéliaire de Djouroud, Bibliothèque du musée ethnographique de Tiflis, n° 1667 du catalogue.

(4) Cf. Focillon, *L'art des sculpteurs romans*, Paris, 1931, p. 97 et suiv.

(5) Cf. Westwood, *Fac-similes of the miniatures and ornaments of anglo-saxon and irish manuscripts*, London, 1868.

contribuant à sa genèse, ils semblent avoir chacun une fonction précise. Si l'art barbare, annoncé lui-même en partie par Hallstatt et La Tène crée un terrain fertile pour le développement des formes géométriques et fantastiques dont il apporte quelques éléments, l'art arabe participe à la formation du génie abstrait de l'artiste. Les objets sassanides enrichissent le répertoire thématique. Les calligraphes des manuscrits raniment et assouplissent le mécanisme déjà durci des métamorphoses imagées à l'intérieur des formes stables. Ils évoquent tous certaines voies possibles par lesquelles l'Occident a pu prendre un contact plus ferme avec une Asie plus ancienne et plus authentique.

CHAPITRE VI

LE RÔLE DE LA TRANSCAUCASIE

La Transcaucasie préhistorique et l'art de Sumer. — Renaissance médiévale des arts asianiques en Arménie et en Géorgie. — Le Daghestan. — Transposition monumentale de la stylistique ornementale. — Monuments du Caucase et de l'art roman.

L'art médiéval de l'Arménie, de la Géorgie et du Daghestan par son rôle dans la formation de l'art roman mérite un examen particulier.

Il est important de rappeler que le Caucase préhistorique n'a pas été isolé des civilisations de Sumer. Les trouvailles de la région de Kouban (1), les fouilles de Maikop (2) d'autres encore ont fourni une importante matière que Rostowtzeff (3) a justement rapprochée des monuments de Sumer archaïque. Les fouilles des tombes royales d'Our ont apporté depuis des éléments nouveaux qui ne font que renforcer les hypothèses d'un lien entre ces civilisations voisines. Nous ne devons pas être surpris d'y retrouver les quadrupèdes et les oiseaux-rinceaux (4),

(1) Cf. *Matériaux pour l'archéologie du Caucase*, t. VIII ; Contenau, *Manuel*, t. III, p. 1568

(2) *Compte-rendu de la commission archéologique*, 1897.

(3) *L'âge du cuivre dans le Caucase septentrional et les civilisations de Sumer et de l'Egypte protodynastique, Revue archéologique*, juillet-septembre, 1920 ; *The sumerian treasure of Astrabad*, dans *The Journal of egyptian archaelogy*, vol. VI, 1920 ; V. Minorski, *Transcaucasica*, dans le *Journal asiatique*, déc. 1930, et W. Allen, *A history of the georgian people*, London, 1932, chapitre II, *Bronze and iron*.

(4) Objets de Routha, collection de la comtesse Ouvaroff, cf. *Matériaux pour l'archéologie du Caucase*, t. VIII, pl. CV, fig. 19 ; de Kouban, cf. *ibid.*, pl. XLIII, fig. 4 ; de Dergavs, cf. *ibid.*, pl. LXXIX, fig. 1.

des monstres à queue de poisson et corps d'oiseau, enroulés en des courbes ornementales (1), des bêtes affrontées (2) qui s'inscrivent dans le motif en as de cœur (motif II), des êtres fantastiques qui résultent de la fusion de deux corps adossés (3), prototypes du chapiteau perse, des esquisses de la sirène, du personnage inscrit dans l'ovale ou dans le cercle (4) qu'il saisit comme les queues retroussées (5). Enfin nous avons déjà signalé un cylindre caucasien avec un personnage qui enlace ses jambes en une véritable tresse. Sans aucun doute, la culture sumérienne s'étendait au delà du mont Ararat et y persistait longtemps.

Or tout ce vieux fond asiatique renaît et se développe avec richesse dans les régions du Caucase à une époque qui précède immédiatement la formation de l'art roman d'Occident. Des oiseaux-rinceaux (motif I) peuvent être signalés à Martvili (VII[e] siècle) et sur un relief de Gveldessi, actuellement au musée de Tiflis (6), les quadrupèdes inscrits dans la même formule se retrouvent à Ananour. On y voit aussi souvent les monstres classiques du bestiaire sumérien, les griffons (Ochque, Sanahin, Nicorzminda), les sirènes oiseaux (Akthamar), les oiseaux à tête de quadrupède (Akthamar), les êtres étranges mi-serpent mi-oiseau (Sanahin). Les bêtes-rinceaux adossées ou affrontées selon le schéma en as de cœur (motif II) apparaissent sur les tympans de Nicorzminda, sur les frises d'Ani et à Akthamar.

(1) Ermitage, provenant de Tchmi, cf. *Matériaux*, t. VIII, pl. LXI, fig. 7.
(2) Kouban, coll. de la comtesse Ouvaroff, cf. *Matériaux*, t. VIII, pl. XXII, fig. 1.
(3) Ermitage, provenant de Tchmi et de Komboulta, cf. *Matériaux*, t. VIII, fig. 243 et pl. XCII, fig. 13, pl. CXXXIV, fig. 4.
(4) Ermitage, provenant de Lizgor, cf. *Matériaux*, t. VIII, pl. LXIII, fig. 6 ; de Komboulta, cf. *ibid.*, fig. 244 et pl. CXXX, fig. 8.
(5) Il serait intéressant d'étudier les bronzes et les cuivres du Caucase par rapport aux bronzes du Louristan. Élaborés sur le même fond asianique et dans les mêmes conditions, ils semblent présenter des réelles affinités.
(6) Pour le répertoire et la date de ces monuments, cf. Baltrušaitis, *Études sur l'art médiéval en Arménie et en Géorgie*, Paris, 1929.

L'arbre sacré qui leur sert d'axe y est aussi souvent reproduit avec fidélité. Nous rencontrons une fois de plus les mêmes bêtes affrontées selon le schéma de la palmette ramifiée (motif III.) A Akthamar ce sont des quadrupèdes, à Sanahin des monstres aux corps allongés. Le monstre formé par la fusion de deux corps attachés à la même tête peut être signalé à Djoulfa.

Le personnage n'échappe pas non plus à la composition ornementale. A Tzveti-Tzhoveli de Mtzhet, il se plie en rinceau. Sur le tympan de Katzh, deux rinceaux constituent une magnifique palmette (motif III), formée aussi par des corps humains. Ce motif se dédouble à Nicorzminda où les anges d'un des tympans sont dessinés par une ingénieuse combinaison d'ornements.

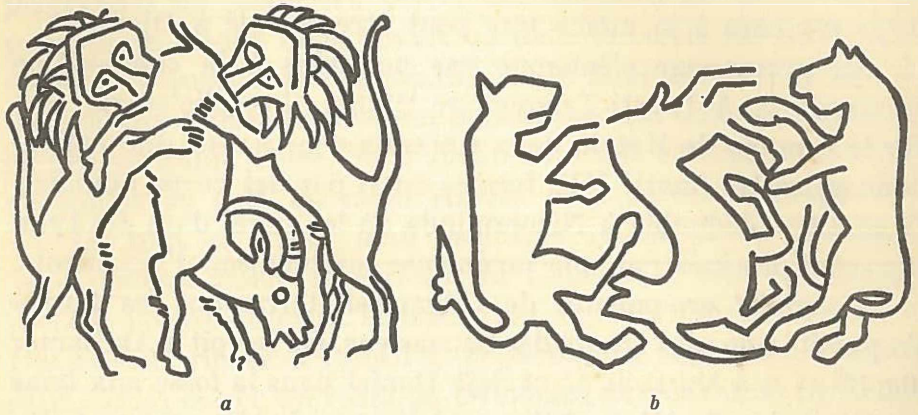
Le motif ornemental de Gilgamesh terrassant les fauves n'a pas été non plus ignoré des Caucasiens. On le voit à Akthamar (fig. 35 *a*) et à Martvili. C'est déjà Daniel dans la fosse aux lions et, détail significatif, les bêtes sont là aussi la tête en bas. Cette identité dans le détail qui rattache étroitement l'art du Caucase à des formes de Sumer, se retrouve aussi au temple de Bagrat à Koutaïs (1003). Les lions attaquant un bouquetin sculpté sur un des chapiteaux (fig. 36 *b*) sont une exacte reproduction du groupe de la plaque de coquille gravée trouvée à Our dans la tombe du Roi (1). Comme sur la plaque, la victime est placée au milieu la tête en bas, et les fauves dressés la terrassent du même mouvement des pattes. Cette étonnante persistance d'une forme à travers plusieurs millénaires prend une valeur particulière. Elle est comme le signe de la vitalité des forces anciennes qui participent maintenant à la formation d'un art nouveau.

Une persistance du même ordre peut être signalée à Haritch qui nous révèle, sur un monument du VI^e^ siècle, la base de la

(1) Cf. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, fig. 942.

statue du Dieu de Karkemish, les deux lions sculptés sur les côtés opposés du socle et le personnage de la troisième face, devenu Daniel.

Nous n'insistons pas beaucoup sur les thèmes des bêtes qui



a *b*

Fig. 36. — *a)* Détail d'une plaque de la tombe du Roi-Our ; *b)* Relief d'un chapiteau de Koutaïs (Géorgie).

se poursuivent ou s'entredévorent, des animaux simplement affrontés ou marchant au pas, qui tout en ayant une origine asiatique sont déjà devenus classiques et dont la signification générale dans l'histoire de ces échanges doit être limitée. Communs aux arts les plus différents, ils ne suffisent pas pour établir un lien entre la sculpture géorgienne et arménienne et les compositions de Sumer.

Fig. 37. — Bas-relief de Saint-Michel de Pavie.

Un autre thème a une importance plus grande : l'aigle aux ailes déployées attaquant sa proie. Il orne plusieurs chapiteaux de Koutaïs. Il figure à Kehardt,

à Saint-Grégoire de Dsech, sur les portes de la ville d'Ani. Il devient le blason d'une dynastie arménienne. Sans doute ce n'est pas absolument l'oiseau Imgi, mais c'en est une variante qui fut particulièrement répandue en Cappadoce. L'aigle a parfois deux têtes et dans ses serres, il ne tient pas des quadrupèdes adossés, mais un seul animal.

A côté du groupe arménien et géorgien nous avons celui du Daghestan, région musulmane du Caucase où le souvenir des arts d'Asie semble persister avec force particulière. Les premiers renseignements sur les reliefs de cette région ont été donnés par Dorn (1). Beaucoup d'entre eux ont été publiés tout récemment par Bachkiroff (2), après plusieurs expéditions. Un certain nombre de monuments se trouvent actuellement à l'Ermitage où ils ont été apportés, en 1928, par M. Orbeli, un des conservateurs du musée.

Ces reliefs découverts, pour la plupart, dans les villages de Koubatchi, de Kala Koreich, de Gonoda et Amouzgha et qui se placent entre le XI^e^ et le XIII^e^ siècle, sont d'une importance considérable pour l'étude de la sculpture romane. En bien des points ils s'apparentent à elle et d'autre part le rapport qui les unit à l'art sumérien est manifeste. Le vieux bestiaire asiatique y revit sans être altéré, mais un élément nouveau intervient qui au lieu d'éloigner cet art de sa source, l'aide à y puiser l'essentiel. Le génie géométrique de l'Islam qui, dans d'autres régions, se limite à une virtuosité linéaire s'exerce ici sur la matière figurée, dont il maintient le caractère ornemental.

Les griffons adossés et affrontés obéissent aux courbes de

(1) Dorn, *Compte-rendu du voyage au Caucase et sur les bords de la mer Caspienne*, Saint-Pétersbourg, 1861 ; *Caspy*, appendice aux *Mémoires de l'Académie des sciences*, t. XXVI, Saint-Pétersbourg, 1875 ; en 1895 parait *L'atlas pour les voyages de Dorn au Caucase*.

(2) A. Bachkiroff, *L'art du Daghestan*, Moscou, 1931 (en russe avec un résumé anglais).

l'ornement. Les personnages eux aussi s'y soumettent. L'aigle bicéphale suit toutes les branches de la palmette ramifiée. Il serait étonnant de ne pas voir reparaître ici les thèmes classiques des combats et les poursuites de bêtes. Gilgamesh entre des fauves affrontés n'est pas encore retouché par l'iconographie chrétienne. C'est un art encore tout pénétré de croyances et de fables d'Asie.

Tels sont les principaux éléments de la sculpture du Caucase médiéval. Les thèmes, le style, la technique sont un héritage direct du fond régional ancien dont nous avons montré les rapports avec l'art sumérien. Mais sa formation est plus complexe. Il est possible que la renaissance sassanide et l'art musulman l'aient aidée à ressusciter son passé et qu'ils aient puissamment contribué à son élaboration. Mais elle a aussi sa personnalité et constitue un style. Elle unit et transforme selon ses besoins des éléments divers. Le trait essentiel, c'est sa qualité monumentale.

Les compositions asianiques que nous avons comparées à la sculpture romane sont presque toutes, sauf quelques exceptions, comme les reliefs hittites de Karkemish et de Tell Halaf, à une petite échelle. Ce sont pour la plupart des cachets ou des cylindres-sceaux, des plaques de coquilles gravées, ou une décoration de céramique. C'est surtout là, sur ces objets précieux que se développe et se forme la stylistique ornementale. C'est dans le champ le plus restreint qu'elle se précise. On a presque l'impression que c'est l'espace limité qui lui assure des conditions favorables et que le jeu des figures est d'autant plus pur que les dessins sont plus réduits. L'image minuscule d'un homme ou d'un animal où les détails disparaissent, s'identifie plus facilement avec un schéma graphique. Elle tend presque nécessairement à une simplification, si bien que l'axe d'un corps et le corps même semblent ne faire qu'un. Le style filiforme de certains

cachets sumériens nous le démontre. D'autre part sur les petites surfaces l'ornement prend autant d'importance que les formes vivantes ; il s'impose à elles, il les pénètre et se confond avec elles. Ajoutons que la forme réduite exige un calcul plus minutieux et plus précis ce qui détermine des combinaisons plus savantes. C'est avec une précision d'horloger que le graveur de sceaux doit composer son dessin.

Par une contradiction qui peut surprendre, au moment où le sculpteur de Goudéa construit sa statue « colossale », où les architectes de Babylone, d'Assyrie ou de Perse décorent leurs édifices, ils renoncent à la stylistique ornementale. Il leur faut des formes plus sévères et plus grandes, aux lignes synthétiques, aux surfaces monumentales. En général dès que le relief prend des proportions vastes, il échappe au jeu trop subtil de l'ornement (1). La sculpture du Caucase est peut-être une des premières exceptions à cette règle (2). A Katzh, la palmette ramifiée qui compose les personnages adossés s'épanouit sur tout le fond du tympan. La composition de la plaque de coquille de la tombe du Roi d'Our se retrouve à Koutaïs sur un chapiteau de près de 2 mètres de côté. A Akthamar, les parois de l'édifice sont presque entièrement revêtues de reliefs. Il ne s'agit plus de sceaux ou

(1) Nous ne pouvons citer que quelques rares exemples de la grande sculpture ornementale : le relief rupestre de Iasili-Kaïa, cf. P. Couissin, *Le Dieu épée de Iasili-Kaïa et le culte de l'épée dans l'antiquité, Revue archéologique*, 1928 ; l'aigle bicéphale d'Euyuk, cf. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, fig. 676 ; quelques reliefs de Tell Halaf, cf. Dr Oppenheim, *Der Tell Halaf, eine neue Kultur im ältesten Mesopotamien*, Leipzig, 1931.

(2) Les Musulmans et en particulier les Arabes et les Seljoukides de Perse, de Mésopotamie et d'Asie Mineure ont aussi pratiqué une sculpture architecturale qui s'inspire nettement de vieux thèmes asianiques. Mais ces reliefs ornementaux ou héraldiques qui décorent les portes de villes ou d'édifices (porte de Mardin, 910 ; porte de Kharpout à Diyarbekir, Amida ; porte de Bab Sindjar à Mossoul ; porte de Konia ; porte d'Alep ; portail de la mosquée de Diwrigi, Asie Mineure, 1233 ; la porte du Talisman à Bagdad 1221), des murailles (Diyarbekir, Mossoul, Raghès) et des fenêtres, semblent être sensiblement plus tardifs que les reliefs d'Arménie et de Géorgie qui apparaissent déjà au VIIe siècle. D'autre part leur répertoire paraît être assez limité et leur style durci. L'échelle même, en général relativement réduite, rapproche plutôt ces monuments de l'art des coffrets précieux que du style monumental. Cf. Migeon, *Manuel d'art musulman*, Paris, 1927, t. I p. 259 et suiv.

de cylindres, mais de frises, de chapiteaux, de tympans monumentaux. Au moment où l'Occident oublie presque complètement la science de la grande sculpture sur pierre, en Transcaucasie, on orne des surfaces considérables. Au VII^e siècle les églises de Djvari, d'Ateni, comportent des tympans sculptés et leurs parois extérieures sont tapissées de reliefs. Ochque (IX^e siècle) présente un ensemble important de grandes compositions. Koutaïs (1003) conserve encore des chapiteaux colossaux. L'église de Nicortzminda (second quart du XI^e siècle) possède quatre pignons sculptés et onze tympans. Les motifs hérités d'un art local plus ancien prennent ici une grandeur et une force nouvelles.

Nous avons étudié les rapports stylistiques de ces formes arméniennes et géorgiennes avec la sculpture romane (1) et trouvé les mêmes lois dans la technique de la composition. Même en dehors du répertoire asianique, il y a des points communs : la destination du relief appelé à décorer un édifice, le sens aigu de la plastique, le goût pour les calculs géométriques, la recherche de contours précis ont fait naître dans ces deux arts toutes sortes de formules comparables. La même technique appliquée à la même matière a produit le même résultat. On retrouve un répertoire analogue, la même gamme ornementale. Nous sommes amené à nous demander si ces coïncidences de style ne traduisent pas des liens plus étroits, si cet ensemble des reliefs caucasiens ne constitue pas une des « expériences préliminaires » (2) de la sculpture romane et si, en particulier, il n'a pas pu jouer aussi un rôle dans l'introduction des éléments asianiques dans l'art médiéval de l'Occident.

En abordant cette question, il nous faut voir tout d'abord

(1) Cf. Baltrušaitis, *Études sur l'art médiéval en Arménie et en Géorgie.*
(2) Cf. Focillon, *L'art des sculpteurs romans*, Paris, 1931.

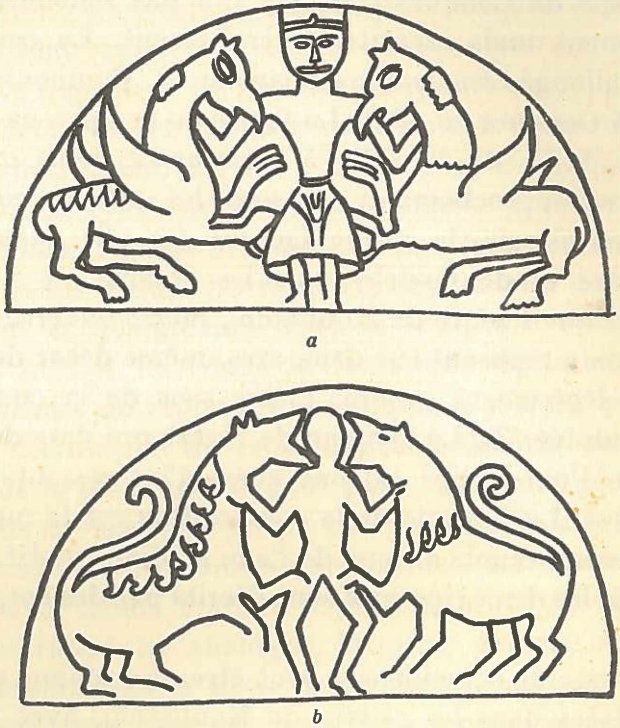
si on ne peut pas trouver dans l'art roman et dans l'art du Caucase des détails communs.

Nous avons mis en lumière l'étroite parenté qui unit le personnage de la trompe de Coumourdou, datée de 964 et l'ange de la trompe de Conques (1). Il n'y a pas seulement identité d'emplacement mais identité de traitement. Le corps est un rectangle allongé, les longues manches à Coumourdou s'épanouissent à Conques en ailes. La figure du tympan de Koubatchi et celle de N.-D. de Nantilly à Saumur (2) nous ont conduit à un autre rapprochement. Ce sont les mêmes corps monstrueusement élargis, la même facture des plis. Même identité d'ordonnance et de modelé entre les arcades de Saint-Aubin d'Angers et une fenêtre de Koubatchi, même ouverture jumelée, même tympan reposant sur deux arcs, même décor des colonnes au rebord légèrement accusé, même sens de la couleur de la matière sculptée (3). Le tympan de Katzh qui date du XI^e^ siècle et celui de Pont-l'Abbé (4) ont aussi d'intéressants points de ressemblance. La formule de la composition est la même : deux beaux rinceaux réunis autour de l'axe médian (motif III). Dans les deux cas les deux rinceaux sont décrits par des corps humains incurvés.

Cette liste de coïncidences peut être plus longue encore. Les têtes sculptées dans les pierres de Koubatchi, avec un modelé à peine sensible et ornées d'une rainure profonde, se retrouvent à Avallon. Le Daniel dans la fosse aux lions d'Arles a son prototype non seulement à Karkemish mais aussi à Haritch, sur une base de stèle remontant au VI^e^ siècle (5). Les aigles tenant

(1) Cf. Baltrušaitis, *Études sur l'art médiéval en Arménie et en Géorgie*, pl. LXXXIII.
(2) Cf. *ibid.*, pl. LXXXIV.
(3) Cf. *ibid.*, pl. LXXXIX.
(4) Cf. *ibid.*, pl. XC.
(5) Cf. *ibid.*, pl. LXX.

leur proie qui se dressent aux angles des chapiteaux de Sant Cugat del Vallès et de Gérone doivent être comparés à ceux de Koutaïs. C'est au relief de Koutaïs (fig. 36 *b*), qu'on peut comparer aussi les bêtes se poursuivant de Saint-Michel de Pavie



a

b

Fig. 38. — *a)* Tympan d'une fenêtre de Koubatchi (Daghestan) ; *b)* Tympan de Charnay Basset (Angleterre).

(fig. 37). L'aigle bicéphale de l'archivolte de Ripoll a le modelé lisse, la queue en éventail, la silhouette de l'aigle héraldique d'Arménie, le dragon de l'archivolte de Koubatchi est singulièrement proche de celui de Talmont. Il est plus remarquable encore de trouver au Caucase et en Occident une série de tympans presque identiques. Nous avons signalé le cas de Katzh et de

Pont-l'Abbé, en voici qulques autres. Les tympans de Nicortzminda et d'Amagou, décorés d'un personnage coupé à mi-corps par le linteau, ont leur réplique à Ratisbonne, à Cingoli (portail de la cathédrale), à Ancône (portail de Santa Maria di Piazza). Le tympan aux bêtes affrontées de Koubatchi évoque celui de Marigny (Calvados). Les corps aux longs cous réunis autour de l'axe médian ont bien des ressemblances ; le tympan d'une fenêtre de maison de Koubatchi encore (fig. 38 *a*) (1), se répète exactement à Charnay-Bassett (fig. 38 *b*), en Angleterre. Les griffons sont les mêmes, avec cette différence qu'au Daghestan, ils ne sont pas ailés. Les oiseaux du tympan de Villesalem ont une incontestable parenté avec un tympan de Koubatchi (2). On retrouve jusqu'à la facture des plumes des queues. Enfin, il existe en Occident un groupe de tympans dont la composition est donnée par une miniature arménienne : Wordwell, Knook et Saint-Étienne de Beauvais. Leur dessin consiste en deux rinceaux enroulés qui s'enlacent à deux bêtes affrontées ou adossées. L'axe médian est souligné soit par une tige ornementale soit par un personnage. Une miniature de l'évangéliaire de Hahpat (3) datant du XI^e^ siècle est composée de la même manière : le frontispice du feuillet 27 est formé par deux colonnes surmontées d'un tympan encadré de deux archivoltes (fig. 39). Comme à Beauvais (fig. 40), le tympan est couvert de deux magnifiques rinceaux réunis autour d'un ornement central. Deux éléphants adossés se mêlent à leurs courbes. Ils occupent la même place que les bêtes de Beauvais. Détail curieux, les contours du personnage de Beauvais coïncident à peu près avec l'ornement médian de la miniature de Hahpat, sa tête se

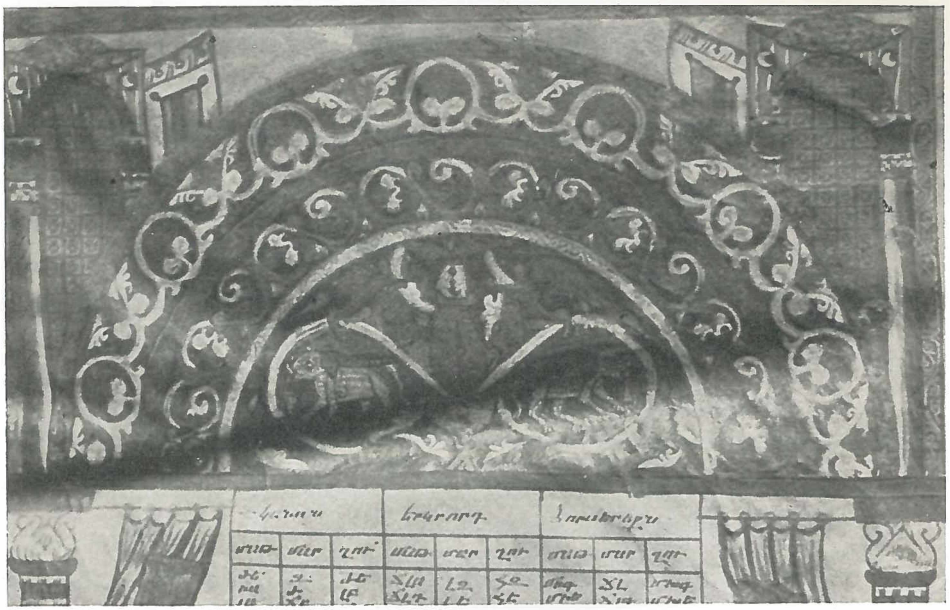
(1) Cf. Bachkiroff, *ouvr. cit.*, pl. 96.
(2) Cf. *ibid.*, pl. 97.
(3) Actuellement au musée d'Érivan, n° 207 du catalogue.

substituant à la tache des feuilles décoratives qui marquent le sommet. Les archivoltes sont décorées par les mêmes courbes. Le relief se détache en clair sur un fond obscur. Il traduit les formes dans le même esprit que la miniature : il semble que l'artiste de Saint-Étienne de Beauvais ait essayé de traduire par des lumières et des ombres la gamme des valeurs dont disposait l'enlumineur arménien.

Ces rapports sont trop nombreux et trop précis pour qu'on puisse croire à une série de simples coïncidences ou de rencontres dues à l'homogénité du style. La même conception générale de la forme, les mêmes sources suffiraient-elles à expliquer cette multitude de points communs ? Ce ne sont pas seulement les procédés qui sont en accord mais les monuments qui sont semblables. Il est difficile d'admettre que tant d'éléments réunis qui ne se commandent pas forcément les uns les autres, et dont les origines et les raisons d'être sont si différentes s'unissent de la même manière dans des régions si éloignées sans qu'il y ait eu des contacts.

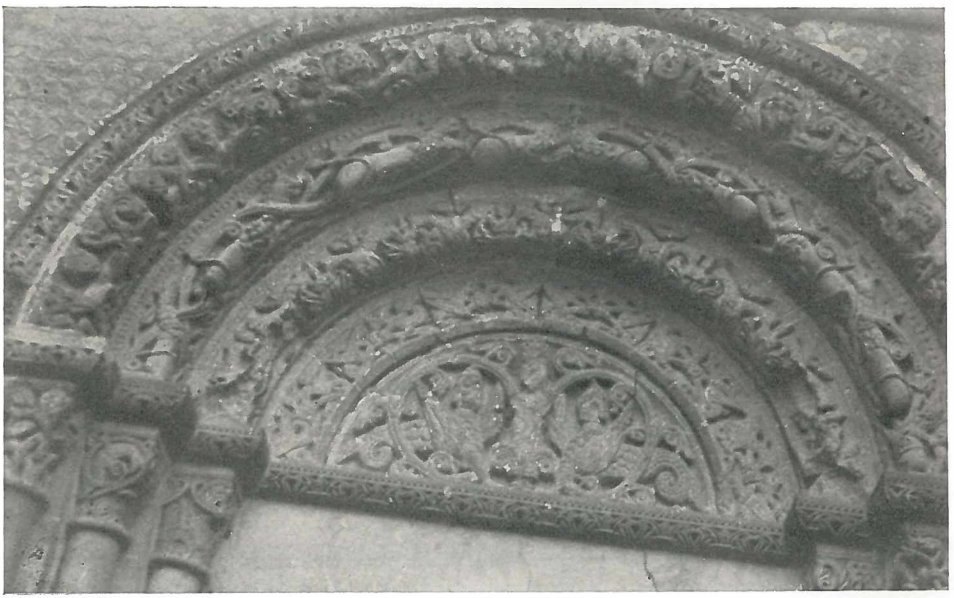
Ni la Géorgie, ni l'Arménie n'ont été isolées du monde chrétien d'Occident. Bien au contraire, elles ont entretenu des relations suivies avec Byzance, l'Italie et même d'autres pays plus lointains. Des Arméniens occupèrent le trône de Byzance. L'architecte Tiridate, auteur de la cathédrale d'Ani et des églises d'Argina et de Hahpat collabora à la restauration de la coupole de Sainte-Sophie. Au IX-X^e^ siècle, Byzance est peuplée d'Arméniens (1) qui se répandent à travers tout le monde occidental. A Ravenne, les Orientaux forment un groupe assez nombreux pour qu'un quartier de la ville ait été appelé « l'Arménie ». On trouve aux XI^e^-XII^e^ siècle des peintres arméniens à Jérusalem

(1) Strzygowski, *Die Baukunst der Armenien*, Vien, 1918, t. II, p. 742.



Phot. Baltrusaitis

Fig. 39. — Frontispice de l'évangéliaire de Hahpat



Phot. Baltrusaitis

Fig. 40. — Tympan de Saint-Étienne de Beauvais

et en Égypte, à Constantinople des architectes et des jurisconsultes. En arrivant à Jérusalem et à Alexandrie, Benjamin de Tudelle trouve beaucoup d'Arméniens et de Géorgiens en relations constantes avec des Francs et des Grecs (1). Le seigneur Franc Fromond visite au XII^e siècles l'Arménie (2) et à la même époque Syméon l'Arménien se rend à Rome et en Espagne (3). Il visite l'Angleterre et finit par se retirer dans un monastère de Mantoue. Au temps des Croisades, des Arméniens se fixent en France. La bibliothèque d'Etchmiadzin fait faire des recherches sur le pèlerinage d'Akthamar vers Saint-Jacques-de-Compostelle. Après la chute d'Ani, prise par les Grecs en 1045, par les Turcs vingt ans plus tard pour être reprise enfin par les Bagratides de Géorgie, il y eut une véritable émigration vers l'Ouest. Une Arménie nouvelle se fonde à la fin du XI^e siècle en Cilicie. Érigée en royaume, elle passe aux Lusignan et finit par perdre son indépendance à la prise du château de Sis par les Turcs (1375). Les relations des « barons » de Cilicie avec les Croisés qui constituent une part importante de la vie politique de l'Orient latin sont, peut-être, le dernier chapitre de l'histoire de relations commencées beaucoup plus tôt. Tous ces faits, rapidement retracés, évoquent bien des possibilités d'échange. Ils nous autorisent peut-être à faire entrer les arts caucasiens aussi bien que les arts musulmans et coptes dans le complexe des forces artistiques qui contribue à la genèse de l'art roman.

Dans la question de la propagation et de la renaissance des formes sumériennes, les arts du Caucase semblent avoir un rôle considérable. C'est à eux que reviendront le mérite du premier essai systématique et de l'application de la stylistique ornemen-

(1) Benjamin de Tudelle, *Voyage autour du monde*, Paris, 1830, p. 36, p. 103.
(2) Cf. Ebersolt, *ouvr. cit.*, Paris, 1928, p. 54.
(3) Cf. *ibid.*, p. 81.

tale à la grande sculpture. Nous avons vu tout une gamme de personnages et de bêtes, pliés en rinceau, s'enchaîner et se métamorphoser. Puissamment agrandis, les motifs se déterminent, s'appellent et reprennent leur vie primitive. Leur style est intermédiaire entre celui des monuments de Sumer et ceux de l'art roman d'Occident, ils servent en quelque sorte de pont. Le Daniel entouré de deux lions d'Akthamar se place bien entre le petit dessin de Gilgamesh figurant sur un cylindre et le relief de San Pedro de la Nave ; celui d'Haritch est une transition logique entre la base païenne de Karkemish et le chapiteau d'Arles. L'aigle arménien engendré par Imgi annonce le blason de Ripoll. Ils se rattachent à l'Orient ancien par leur thème et par la technique de la composition, à l'Occident par la transposition architecturale de la technique ornementale. Mais tandis que la sculpture romane est incorporée au mur et aux diverses parties de la bâtisse, la sculpture du Caucase n'a pas encore trouvé une place définie sur les vastes surfaces des monuments. Elle s'accroche au hasard sans qu'intervienne dans sa répartition un raisonnement du constructeur.

Quelques chapiteaux et quelques tympans mis à part, la sculpture inscrite dans le bloc de l'église ne contribue pas à donner l'impression de la logique et de la stabilité. Elle la détruit au contraire. Ces dalles majestueuses, inserrées dans l'architecture restent extérieures à l'édifice (1).

L'art roman a réussi à réaliser l'accord profond de ces formes ornementales et les nécessités techniques. Nées du décor d'un objet précieux, elles collaborent ici avec l'architecture. Elles font corps avec le bâtiment

(1) Cf. Baltrušaitis, *Études sur l'art médiéval en Arménie et en Géorgie*, chapitre *Caractère atectonique de l'architecture et du décor.*

CONCLUSION

Tels sont quelques-uns des liens et des étapes entre la sculpture romane et les vieilles formes de l'Asie. Sans doute l'introduction des motifs asianiques en Europe médiévale s'explique en partie par l'apport massif en Occident des différents objets d'Orient, des étoffes, des vases, des bijoux barbares et sassanides, des ivoires musulmans qui ont gardé le souvenir de l'art ancien. Les calligraphes des manuscrits ont renouvelé et enrichi la stylistique ornementale. D'autre part, les imagiers du Caucase ont ressuscité le fond artistique de leur passé. Ils l'ont pour la première fois appelé à une expérience monumentale systématique. On entrevoit la signification de leur effort.

Si importantes que soient ces voies de transmission, nous sommes obligé de reconnaître qu'elles n'expliquent pas encore complètement tous les aspects du problème. Le style ornemental de l'art roman paraît, en effet, plus proche de certains motifs sumériens que l'ornement de la Perse sassanide, des chrétientés d'Orient ou de l'Islam qui leur servent d'intermédiaire. On y voit reparaître des éléments qui ne lui sont communs qu'avec l'art de l'Asie ancienne et que les autres arts n'ont pas connus. Toute la dialectique des métamorphoses y revit. La dépendance des formes est plus nette, leurs liens internes sont mieux conservés, l'enchaînement plus logique que dans les arts de transition. On voit renaître non pas des fragments, mais tout un ensemble organique et ce qui est plus important encore, un système dont

l'imagier roman a immédiatement trouvé la clef. Ces formes, il ne les a pas reçues passivement, il les a recréées, il a participé à leur genèse, il les a enrichies. Avec les mêmes procédés de composition et la même technique de ses transformations multiples il a constitué tout un répertoire nouveau, ignoré de l'ancien Orient.

Cette coïncidence de la sculpture romane et des images de l'Orient ancien implique une autre possibilité de liens que les sources et modes d'influence orientale que nous avons allégués jusqu'ici. Dans l'état actuel de nos connaissances, il est encore difficile d'établir le sens dans lequel il faut diriger les recherches. Est-ce en Asie ou en Europe ? M. Pottier (1) qui pose la même question pour le cas du monstre à tête unique et à corps double pense, comme Strzygowski, que c'est en Syrie ou en Anatolie plutôt qu'en Occident que se nouent les deux cultures. Nous ne le savons pas. Une chose éveille pourtant notre attention, c'est le caractère particulier du choix que l'artiste occidental a fait dans le vaste répertoire asianique. Ce qui l'a frappé ce ne sont pas les grands monuments mais des précieuses images gravées sur des petits objets. Ébloui par l'Orient, il lui a pris non pas sa sculpture architectonique qui aurait pu attirer son attention de constructeur, mais le décor fourmillant des cachets, des petites plaques, de la céramique. On a l'impression que c'est surtout grâce à ces objets qu'il a pris connaissance des trésors de l'Asie et nous devons nous demander s'ils ne lui ont pas été plus facilement accessibles.

Nous sommes loin de penser que cet art mystérieux et complexe a déterminé le style de l'imagier roman. La genèse de sa sculpture est due à une multiplicité de facteurs divers. On y

(1) *L'Histoire d'une bête, Revue de l'Art Ancien et Moderne,* 1910, t. II, p. 430.

retrouve plusieurs courants qui se complètent, se continuent et parfois même se contredisent. Avec la transformation architectonique de la composition se pose tout une série de problèmes nouveaux : relief, modelé, cadre, emplacement sur l'édifice. La compréhension des formes par un Occidental diffère sensiblement de la pensée de l'Orient. Il a une autre conception du légendaire, du monstrueux, du récit épique. Il a sa notion propre de l'image de l'homme (1). La sculpture romane apparaît après la floraison d'autres styles dont le souvenir laisse aussi des traces. Elle réunit plusieurs mouvements. Sa formation définitive a été précédée par des expériences et des recherches diverses. De l'ancien art de Sumer elle n'a emprunté qu'une série de motifs dont, par une intuition singulière, elle a saisi le secret.

L'imagier roman a compris le mécanisme de leurs métamorphoses figurées et l'a appliqué à sa propre gamme de formes. Tout en étant basé sur les mêmes éléments et sur le même principe, son répertoire ornemental, enrichi par les calculs de plusieurs époques a ici un sens et un accent nouveaux.

(1) Cf. Focillon, *L'art des sculpteurs romans*, Paris, 1931.

Paris, 1933.

TABLE DES MATIÈRES

Pages

Introduction 5

Chapitre Premier

ANALOGIE DE PRINCIPES

Stylistique ornementale de la sculpture romane. — Stylistique ornementale des arts primitifs de l'Asie occidentale 9

Chapitre II

RÈGLES ORNEMENTALES DANS LES ARTS ANCIENS DE L'ASIE ET DANS L'ART ROMAN. L'ANIMAL

Animal en rinceau. — Entrecroisement du motif. — Dédoublement symétrique. — Monstre à double corps. — Monstre bicéphale. — Différents types de compositions. — Compositions en tresse 15

Chapitre III

RÈGLES ORNEMENTALES. LE PERSONNAGE

Personnage ornemental. — Dédoublement symétrique. — Personnage bicéphale. — Sirène à double queue. — Personnage entouré d'animaux. — Compositions plus complexes 31

Chapitre IV

CONCORDANCES ICONOGRAPHIQUES

Les démons. — Labartou et la luxure. — Les libations. — Les combats. — Les scènes rustiques. — L'âne musicien. — Les adorations. — Les personnages entourés d'animaux et la vision d'Apocalypse. — Le Bon Pasteur. — Daniel. — L'aigle héraldique 49

Chapitre V

DE L'ART SUMÉRIEN A L'ART ROMAN

Pages

I. La transmission et les contacts. — II. Rôles respectifs des styles dans la vie des échanges. — Les âges des métaux et la première couche orientale en Europe. — L'art barbare : le règne des procédés abstraits et de la poétique des monstres. — Les arts du haut Moyen Age : les tissus transmettent les motifs, non le procédé ornemental. — Les arts précieux de l'Islam perfectionnent le réseau abstrait. — Les manuscrits développent la technique ornementale et renouvellent les images 59

Chapitre VI

LE ROLE DE LA TRANSCAUCASIE

Transcaucasie préhistorique et l'art de Sumer. — Renaissance médiévale des arts asianiques en Arménie et en Géorgie. — Le Daghestan. — Transposition monumentale de la stylistique ornementale. — Monuments du Caucase et de l'art roman 75

Conclusion 89

Table des matières. 93

Imprimerie des Presses Universitaires de France. — Vendôme-Paris

FORME ET STYLE
ESSAIS ET MÉMOIRES D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE

En préparation :

FOCILLON (Henri). — Vie des formes. Esquisse d'une méthode
Un volume 18,5×24 c/m, d'environ 100 pages, nombreuses figures dans le texte

ÉTUDES D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE SOUS LA DIRECTION D'HENRI FOCILLON

FONTAINE (Georges). — Pontigny, abbaye cistercienne. Un volume 20 × 26 c/m, XII-170 pages, 126 figures, 1928..... **70 fr.**

GAL (Ladislas). — L'architecture religieuse en Hongrie du XIe au XIIIe siècle. Un volume 20 × 26 c/m, XV-300 pages, 161 figures, 4 cartes, 1929..... **100 fr.**

BALTRUŠAITIS (Jurgis). — Etudes sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie. Un volume 25 × 33 c/m, XV-112 pages, 1 carte et 101 pl. hors-texte, 1929..... **300 fr.**

STCHOUKINE (Ivan). — La peinture indienne à l'époque des grands Moghols. Un volume 25 × 33 c/m, 214 pages, 100 planches hors-texte, 31 figures, 1929..... **350 fr.**

STCHOUKINE (Ivan). — Les miniatures indiennes de l'époque des grands Moghols au Musée du Louvre. Un volume 20 × 26 c/m, 108 pages, 20 planches hors-texte, 1929..... **100 fr.**

BALTRUŠAITIS (Jurgis). — La stylistique ornementale dans la sculpture romane. Un volume 20 × 26 c/m, XII-404 pages, 850 dessins et 78 photographies, 1931..... **150 fr.**

FOCILLON (Henri). — L'art des sculpteurs romans. Recherches sur l'histoire des formes. Un volume 20 × 26 c/m, XI-296 pages, 50 planches hors-texte, 1931..... **130 fr.**

CROZET (R.). — L'abbaye de Noirlac et l'architecture cistercienne en Berry. Un volume 20 × 26 c/m, 152 pages, 79 figures, 1932..... **60 fr.**

CROZET (R.). — L'art roman en Berry. Un volume 20 × 26 c/m, XII-436 pages, 158 figures, 1 carte hors-texte, 1932..... **150 fr.**

HENRY (Françoise). — La sculpture irlandaise pendant les douze premiers siècles de l'ère chrétienne. Deux volumes 25 × 33 c/m, 236 pages, 145 figures, 1 carte, et 11 pages, 171 planches hors-texte, 1933..... **500 fr.**

HENRY (Françoise). — Les tumulus du département de la Côte-d'Or. Un volume 20 × 26 c/m, 196 pages, 51 figures dont 2 cartes, 1933.. **180 fr.**

DAVID (Henri). — De Sluter à Sambin. Essai critique sur la sculpture et le décor monumental en Bourgogne aux XVe et XVIe siècles.
I. **La fin du moyen âge.** Un volume 20 × 26 c/m, XX-400 pages, 2 cartes, 144 figures, 1933..... **200 fr.**
II. **La Renaissance.** Un volume 20 × 26 c/m, XXXII-496 pages, 1 carte, 138 figures, 1933..... **200 fr.**

IMP PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE – VENDÔME – PARIS.